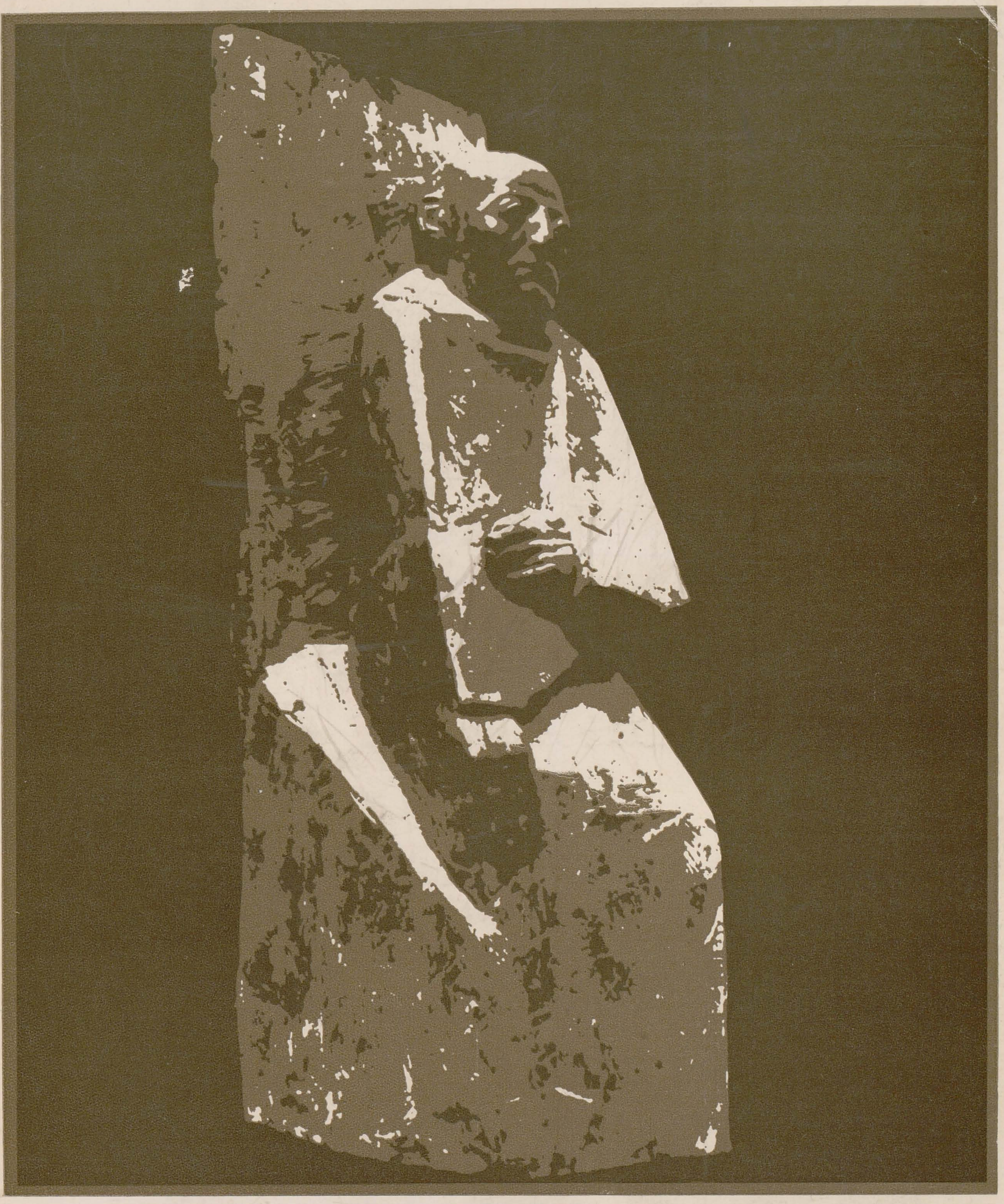


ARTA 77

ANUL XXIV NR. 1-2/1977

ARTA 1-2/77

REDACȚIA
Str. C.A. Rosetti 39, 70126 București

ADMINISTRAȚIA
Uniunea Artiștilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

COLEGIUL REDACȚIONAL

CORNELIU BABA, PAUL ERDÖS, ION FRUNZETTI, DAN HATMANU, DAN HĂULICĂ, IOAN HORGA, ION IRIMESCU, PATRICIU MATEESCU, ANATOL MÂNDRESCU, TITUS MOCANU, ION SĂLIȘTEANU, MIRCEA SPĂTARU

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Ioan Horga, Horia Horșia, Iulian Mereuță

CORECTOR
Ingrid Georgescu

PREZENTARE ARTISTICĂ
Mircea Corradino

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Atanase Cartojan, Dan Er. Grigorescu, Eugeniu Lupu, Mihai Oroveanu, Grigorescu Ion, Pavel Bucur, A. Bodo, Dagmar Korn, Bernd Kirtz, S. Poliatchek, Iwona Lewandowska Mihai Mănescu

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Decebal Scriba, Radu Braun, Octavian Stăcescu

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 2001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România

ARTA 77

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CENTENARUL	3	Istoria patriei și pictura	Virgil Cândea
INDEPENDENȚEI	13	Artiști pe front	Grigorescu Ion
CÎNTAREA ROMÂNIEI	17	Opinii și relatări: I. Sălișteanu, V. Savonea, I. Mărgescu, C. Pele, Tancred Bănățeanu	
	21	Biserica din Străoane	arh. P.E. Miclescu
FIȘIER	25	Pallady, încercări de analiză cantitativă	Dan Cristian Popescu
	28	Sculptori și graficieni germani	Amelia Pavel
IN MEMORIAM	33	André Malraux	Iulian Mereuță
INTERVIU	37	Amintiri cu Irina Codreanu	Horia Horșia
CONCEPTE ȘI DIFERENȚIERI	39	Relațiile dintre arte	Titus Mocanu
PROFIL	42	Adrian Popovici	Olga Bușneag
CRONICA	44	Dan Hatmanu	Marina Preutu
	46	Paul Erdös	Horia Horșia
IPOTEZE	48	Valorile umaniste și viitorul artei	V. E. Mașek
ARTĂ—COSTUM	51	Limbajul artistic al costumului	Adina Nanu
	54	1877 — Costumul militar	Grigorescu Ion
	56	Tradiție și modernitate	Olga Horșia
ATELIER	58	Nicolae Krasovschi, Lucia Teodorescu Maftei	
ITINERAR	62	Cluj-Napoca (montaj de Mihai Drișcu)	
INFORMAȚII	73	Confruntări internaționale. Cadran. Simeze	
COPERTA		Cronicar, lemn	Adrian Popovici

CENTENAIRE DE	3	L'histoire de la patrie et la peinture	Virgil Cândea
L'INDÉPENDANCE	13	Artistes sur le champ de bataille	Grigorescu Ion
HYMNE À LA ROUMANIE	17	Les opinions de: I. Sălișteanu, V. Savonea, I. Mărgescu, C. Pele, Tancred Bănățeanu	
	21	L'église de Străoane	arh. P.E. Miclescu
FICHIER	25	Pallady, essays d'analyse quantitative	Dan Cristian Popescu
	28	Sculpteurs allemands	Amelia Pavel
IN MEMORIAM	33	André Malraux	Iulian Mereuță
INTERVIEW	37	Irina Codreanu: Souvenirs	Horia Horșia
CONCEPTS ET DIFFÉRENCIATIONS	39	Les relations entre les arts	Titus Mocanu
PROFIL	42	Adrian Popovici	Olga Bușneag
CHRONIQUE	44	Dan Hatmanu	Marina Preutu
	46	Paul Erdös	Horia Horșia
HYPOTHÈSES	48	Les valeurs humanistes et l'avenir de l'art	V. E. Mașek
ART—COSTUME	51	Le langage artistique du costume	Adina Nanu
	54	1877 — Le costume militaire	Grigorescu Ion
	56	Tradition et modernité	Olga Horșia
VISITES D'ATELIERS	58	Nicolae Krasovschi, Lucia Teodorescu Maftei	
ITINÉRAIRE	62	Cluj-Napoca (un montage de Mihai Drișcu)	
INFORMATIONS	73	Confrontations internationales. Cadran. Cimaises	
COUVERTURE		Le chroniquer, bois	Adrian Popovici

СТОЛЕТИЕ	3	История родины и живопись	Вирджил Кындя
НЕЗАВИСИМОСТИ	13	Художники на фронте	Григореску Ион
ФЕСТИВАЛЬ ХВАЛА РУМЫНИИ	17	Мнения и повествования: И. Сэлиштяну, В. Савоня, И. Мэрджеску, К. Пеле, Танкред Бэнэцяну	
	21	Церьковь в Стрэоане	Арх. П. Е. Миклеску
КАРТОТЕКА	25	Паллади, попытки количественного анализа	Дан Кристиан Попеску
	28	Немецкие скульпторы	Амелия Павел
В ПАМЯТЬ	33	Андре Малро	Юлиан Мереуцэ
ИНТЕРВЬЮ	37	Воспоминания с Ириной Кодряну	Хорня Хрошия
	39	Отношения между искусствами	Титус Мокану
ПРОФИЛЬ	42	Адриан Попович	Ольга Бушняг
ХРОНИКА	44	Дан Хатману	Марина Преуту
	46	Пауль Эрдешь	Хория Хоршия
ГИПОТЕЗЫ	48	Гуманистические ценности и будущее искусства	В. Э. Машек
	51	Артистический язык костюма	Адина Нану
	54	1877 — Военный костюм	Григореску Ион
	56	Традиция и современность	Ольга Хоршия
АТЕЛЬЕ	58	Н. Красовский, Л. Теодореску Мафтей	
МАРШРУТ	62	Клуж-Напока (монтаж Михая Дришку)	
ИНФОРМАЦИИ	73	Международные сопоставления. Выставки.	
ОБЛОЖКА		Хроникёр, дерево	Адриан Попович

«În această aspră încercare cu natura, poporul român s-a dovedit, ca în atîtea rînduri în trecut, ferm, hotărît să facă faţă tuturor greutăţilor. El şi-a strîns şi mai mult rîndurile în jurul partidului şi a dat dovadă de o profundă maturitate politică, de o înaltă ţinută cetăţenească, de un adînc umanism-aceasta fiind de altfel caracteristica dintotdeauna a fizionomiei morale a poporului nostru.»

NICOLAE CEAUŞESCU
SECRETAR GENERAL AL P.C.R.
PREŞEDINTELE REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Tăcerea şi reculegerea îmi par mai potrivite pentru încercările prin care am trecut şi pentru eroismul cu care poporul le-a depăşit, decît cuvintele rostite ori scrise. De aceea, dacă-mi permit să-mi formulez sentimentele în cuvinte, o fac, ca şi cînd aş ciopli în piatră sau marmură, o mărturie a unui artist la vîrsta mea. Privind în urmă, peste cei nouăzeci de ani în pragul împlinirii cărora mă aflu, pot spune că, părtaş activ, atîtea decenii la rînd, la viaţa noastră artistică, în lupta spre ideal, un ideal de bine şi de frumuseţe, un ideal al perfecţiunii umane, n-au fost puţine încercările prin care am trecut, şi nu arareori mi-a fost dat să mă emoţioneze şi să mă înalţe eroismul poporului nostru, căruia i-am închinat capacitatea mea de muncă. Între atîtea încercări, înfruntarea forţelor oarbe ale naturii dezlănţuite, ale cutremurului din acest început de primăvară, dezvăluie fără îndoială un exemplu de eroism sublim, de unitate şi de solidaritate umană de care poporul nostru e capabil. Este aceasta — aşa cum spunea secretarul general al partidului — « caracteristica dintotdeauna a fizionomiei morale a poporului nostru », pusă astăzi mai mult ca oricînd în lumină. De aceea afirm, în numele meu şi al breslei făuritorilor de frumos, al Uniunii Artiştilor Plastici, că este o cinste să aparţii acestui popor, este o cinste să fii artist român. O cinste care astăzi, ca de atîtea ori de-a lungul istoriei, înseamnă pentru creatori o înaltă obligaţie. Datoria de onoare de a se înscrie exemplar în procesul spiritual şi material de reclădire armonioasă a vieţii oamenilor — a individului şi a colectivităţii, aşa cum noi înşine, poporul întreg a decis sub conducerea nestrămutată a partidului. Creatorii de frumos participăm astfel la procesul însuşi de făurire a istoriei.

ION JALEA
preşedinte de onoare al Uniunii Artiştilor Plastici

Unitatea și solidaritatea, manifestate spontan și ferm, afirmă tăria și capacitatea unui popor de a învinge, în orice împrejurare, forțele ostile ce se pot ivi în calea voinței lui nestrămutate de a clădi, prin muncă pașnică, o viață mai bună, într-o țară liberă înconjurată de prietenia și de stima celorlalte popoare. Ce alt exemplu mai elocvent al acestei unități și al acestei solidarități, ce alte exemple de eroism, de abnegație, de ordine și de calm pot fi mai expresiv înscrise, în paginile istoriei contemporane, decît această manifestare de înalt umanism, rațional și activ, prin care poporul nostru a izbutit să depășească victorios încleștarea cu forțele dezlănțuite ale naturii ? Şi de data aceasta, ca în atîtea alte momente cruciale ale luptei noastre pentru construirea societății socialiste, am infirmat vechiul adagiu din letopiseți, și am arătat că vremurile pot fi puse sub cîrma omului, că făurirea destinelor noastre stă în puterea poporului strîns unit în jurul forței sale conducătoare, partidul, în frunte cu secretarul său general. « Dacă România nu și-ar fi cîștigat independența — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu la conferința de presă cu

ziariști străini și români — dacă nu ar fi obținut eliberarea sa la 23 August 1944, dacă nu ar fi construit socialismul și dacă nu ar fi astăzi un stat liber și independent, nu ar fi putut face față greutăților prin care trece acum ». În această frază, limpede și profundă, stă explicația forței poporului nostru, forță cu care, zile și nopți, am luptat, din primul moment, împotriva dezastrului din 4 martie, ne-am angajat în lupta pentru salvarea vieților omenești și a bunurilor noastre, ne-am angajat în frontul general al reconstrucției. Ca întotdeauna, în ceasurile de înaltă tensiune, și de data aceasta, la chemarea partidului, cetățenii patriei au răspuns și răspund cu abnegație, cu dăruire, cu toată puterea lor de luptă și de muncă, înscriind în cronica acestui început de primăvară fapte de eroism, pe toate « șantierele », ale salvării vieților omenești, ale salvării construcțiilor sociale, economice, industriale, culturale, artistice din Capitală și celelalte localități calamitate și, deopotrivă, pe « șantierele » muncii în industrie și agricultură, pentru creșterea producției și sporirea calității ei. Umăr la umăr cu muncitorii din uzine, cu toți oamenii din diferitele domenii de activitate, artiștii plastici s-au înscris în primele rînduri ale acestui front, adăugînd contribuției firești a fiecărui cetățean la efortul de normalizare, aportul lor la salvarea monumentelor de artă și arhitectură, a patrimoniului național cultural — tezaurul de artă al poporului nostru, mărturie a civilizației noastre făurite pe aceste meleaguri. Răspunzînd chemării partidului, artiștii, creatorii de frumos, atît cei din București cît și cei din celelalte centre au sporit « contul omeniei » dăruind numeroase lucrări de artă, fie spre a fi desfăcute prin expoziții cu vînzare, fie spre a aduce un spor de frumusețe și căldură noilor apartamente repartizate celor ce și-au pierdut căminul și bunurile în urma calamității.

Examenului de maturitate politică și de ținută civică, testului de umanism căruia societatea noastră îi face astăzi față, creatorii de frumos vin să-i adauge contribuția specifică, aceea a artei, a înaltei atitudini angajate a artei noastre contemporane, răspunzînd astfel cuvîntului ferm al tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului : « Sîntem ferm hotărîți să nu schimbăm cu nimic nici programul de dezvoltare, nici programul de ridicare a nivelului de trai al poporului ».

Departe de a fi diminuate, sarcinile ce revin creatorilor de frumos, pe planul dezvoltării conștiinței socialiste, primesc dimensiuni și semnificații noi, în spiritul datoriei de onoare a artiștilor de a reflecta plenar unitatea și solidaritatea poporului nostru în trecut și astăzi, eroismul său în momentele de cumpănă, în spiritul datoriei de a contribui prin opere de artă de înaltă ținută la procesul de sistematizare și înfrumusețare a Capitalei și orașelor noastre, la edificiul măreț al umanismului socialist, al culturii și civilizației socialiste.

ARTA

ISTORIA PATRIEI ŞI PICTURA

Evenimentele politice majore prin care a trecut societatea românească în secolul al XIX-lea și-au aflat în creația plastică națională reflectare multiplă, operele inspirate de aceste evenimente fiind deopotrivă suporturi de meditație istorică, imbolduri patriotice și documente iconografice. Momentele de răspîntie ale istoriei românești din acest veac au fost Revoluția lui Tudor Vladimirescu din 1821, Revoluția din 1848, Unirea Principatelor din 1859 și Independența României, proclamată la 9 mai 1877, dar cucerită cu armele, pe cîmpul de luptă, în războiul ce avea să se încheie, biruitor, abia peste un an. În același lung interval, de peste o jumătate de secol, se născuse și se afirmase școala românească modernă de pictură. În registrul ei tematic constatăm o predominanță a subiectelor istorice, cu relevanță politică militantă. Pictura românească a fost, așadar, de la începuturile ei, angajată și, ca pentru orice alt gen de creație spirituală românească din aceeași epocă — poezia, proza, muzica, științele istorice, cercetările folclorice sau filologia — acest fapt nu ne miră: el confirmă dimensiunea pragmatică a culturii românești care nu s-a rătăcit niciodată în sfere străine de idealurile și programul națiunii, slujind cu fidelitate aceste idealuri și acest program.

În motivația tratării subiectelor istorice intră, negreșit, pregătirea culturală și convingerile politice ale artistului, sensibilitatea lui pentru evenimentele contemporane sau cu ecou persistent în conștiința societății în care trăia. Dar tematica istorică poate fi atribuită, încă de la începuturile picturii noastre moderne, unei comenzi sociale. În opera lui Carol Wallenstein subiecte ca *Bătălia de la Călugăreni* (pînză din 1840, păstrată doar printr-o copie a lui Constantin Lecca), *Visul lui Mihai Viteazul* sau *Jurămîntul lui Mihai înconjurat de boieri* pot părea exotice, artistul fiind un croat, de cultură germană, trecut prin Brașov, pentru a se împămînteni la București. Spre asemenea teme l-au îndreptat, negreșit, cărturari și luptători politici din societatea care-l adoptase și în care descoperise, cu fină sensibilitate, idealul major al unirii tuturor românilor, ca și idealul luptei lor pentru libertate, amîndouă admirabil întruchipate prin epopeea lui Mihai Viteazul. Nicolae Bălcescu văzuse aceste pînze și *Istoria românilor supt Mihai-vodă Viteazul*, operă ce evocă, științific, luptele pentru unitatea ca și pentru libertatea românilor, consună cu imaginile pe care pictorul le înfățișa contemporanilor lui.

Tot așa Constantin Daniel Rosenthal, un vienez care abia la București și-a aflat climatul convenabil ideilor sale înaintate, tratează, și cu cîtă angajare, teme subsumate idealurilor majore ale societății românești. *România revoluționară*, *România rupîndu-și cătușele pe Cîmpia Libertății*, portretele lui Nicolae Bălcescu, Elena Negri, Nicolae Golescu sînt motivate de artist prin faptul că « revoluția m-a zdruncinat, că revoluția a intrat în sufletul meu ; am simțit și simt încă înclinarea pentru tablouri caracteristice ». Este profesiunea de credință a unui artist adoptat (venit la București în 1842, exilat, după înfrîngerea Revoluției în 1849, mort la Paris în 1851, Rosenthal trăise în societatea noastră numai șapte ani ; căzuse, secerat, ca și Bălcescu, de tuberculoză, la treizecișiunu de ani).

« Acela care luptă pentru o cauză nu mai este al său, ci al principiilor al căror apostol s-a făcut ». Declarația este a lui Ion Negulici, pictor român de formație complexă, în a cărui operă își află locul, selectiv, oamenii politici (N. Bălcescu, Cezar Bolliac, C. A. Rosetti), ca și evenimentele decisive contemporane lui. Toți artiștii români de după el se pot — pînă astăzi — justifica, prin această profesiune de credință. « Principiile » la care se referea Negulici însemnau unitatea și libertatea României, independența ei, dar, de asemenea, desăvîrșirea acestor idealuri prin unirea cu Țara a românilor subjugați, pe atunci, de Imperiul habsburgic, și printr-o independență totală, politică, economică, spirituală, realizată de români abia la mijlocul veacului XX, după Eliberarea de la 23 August 1944.

Pictura românească a înregistrat între timp impresionante evocări ale luptelor pentru libertatea socială, națională și unitatea poporului român. Opera lui Barbu Iscovescu, artist și luptător revoluționar, înfățișează pe capii mișcării de la 1848 (*Avram Iancu*, *Nicolae Solomon*, *Petre Dobra*, *Simion Balint*, dar și frumosul simbol al poporului în luptă, prin *Român plăieş înarmat*); Costache Petrescu ne-a lăsat cea mai cunoscută imagine a căuzașilor Revoluției prin acuarela *Grup de manifestanți pentru Constituția de la 1848*, iar Gh. Tattarescu, creatorul alegoriei *Deşteptarea României*, a pictat și cel mai răspîndit portret al lui Nicolae Bălcescu ; ideea unirii evocată prin momente istorice l-a impresionat pe Constantin Lecca (*Întîlnirea dintre Bogdan cel Orb şi Radu cel Mare*, *Mihai Viteazul intrînd în Alba Iulia* sau *Moartea lui Mihai Viteazul*). Toți artiștii care l-au zugrăvit

pe Alexandru Ioan Cuza (așadar Gheorghe Năstăsescu, Mișu Popp, Carol Popp de Szathmary și alții), s-au străduit să redea, dincolo de personalitatea omului politic chemat să joace un rol atît de mare în istoria patriei lui, un simbol al unității, libertății și suveranității statului român modern. În următoarea răscruce a istoriei românești — participarea armatei noastre la războiul care confrunta, la sud de Dunăre, Rusia țaristă și Imperiul otoman, străduințele biruitoare pentru cucerirea independenței României au fost asociate cu exemplul înălțător al luptelor și jertfelor ostașilor pe cîmpul de onoare.

Arta plastică românească a ilustrat, așadar, cucerirea independenței de stat printr-o tematică precumpănitor ostășească: soldați din diferite arme care au participat la lupte, scene de campanie, bătălii memorabile și eroi care au căzut pentru viitorul liber, suveranitatea și neatîrnarea patriei lor. În fruntea artiștilor care au lăsat cea mai cunoscută imagine românească a Războiului din 1877—1878 este marele Nicolae Grigorescu. Figuri de ostași ca *Dorobanțul*, *Artileriști*, *Roșiori pe Dunăre* și *Gornistul*, scene de campanie ca *Spionul*, *Care cu proviant*, sau *Prizonieri turci*, dar mai ales bătălii ca *Lupta de la Rahova* și *Atacul de la Smîrdan* au nu numai forță de evocare, dar și valoare de document, artistul participînd personal la campania din sudul Dunării. Prezența artiștilor în rîndurile ostașilor români conferă înaltă semnificație creației lor: în afară de Grigorescu, Carol Popp de Szathmary, Sava Henția și G. D. Mirea au însoțit trupele noastre în Bulgaria. Sensibil la tematica istorică (evocase pe Mihai Viteazul și pe Tudor Vladimirescu), Sava Henția face un loc larg în opera sa scenelor din război *(Roșiorul, Bivuac, Întîlnirea)*. Să mai amintim dintre pictorii Independenței pe Oscar Obedeanu *(Infanteristul)*, M. Simonide (alegoria *Independența României*) și Ștefan Luchian *(Atacul)*.

Nu putem recapitula istoria artelor plastice românești în toate epocile ei — medievală, modernă și contemporană — fără permanente referiri la istoria politică, socială și culturală a poporului român în aceleași epoci pentru că în toate domeniile creația noastră spirituală a fost întotdeauna strîns legată de problemele majore ale societății. Împotriva creațiilor detașate de imperativele epocii s-au pronunțat mai toți marii cărturari ai noștri. Împotriva unei asemenea atitudini s-a înscris activitatea socială și creația spirituală a tuturor marilor oameni din viața publică și culturală românească, de la Miron Costin, Constantin Cantacuzino și Dimitrie Cantemir, pînă la Nicolae Grigorescu, Alexandru Odobescu sau Nicolae Iorga în zilele mai apropiate de noi. Artistul, gînditorul, scriitorul și savantul român sînt, din totdeauna, exponenți ai poporului lor, ei îi proclamă idealurile, îi înfățișează năzuințele, îi caută cu ingeniozitate soluții pentru nevoile cele mai acute.

Sărbătorind Independența României la Centenarul ei, avem, alături de jertfele eroilor căzuți la Grivița și la Plevna, alături de opera diplomaților români de la Livadia pînă la Berlin, operele marilor noștri pictori, care ne-au păstrat nu numai imaginea autentică a luptelor oștirii românești, dar mai ales semnificația lor înaltă, prin înfățișarea inspirată a unor oameni care, cu prețul vieții lor, au cucerit independența patriei.

VIRGIL CÂNDEA

1877—1977 CENTENARUL INDEPENDENȚEI

ARTĂ—ISTORIE

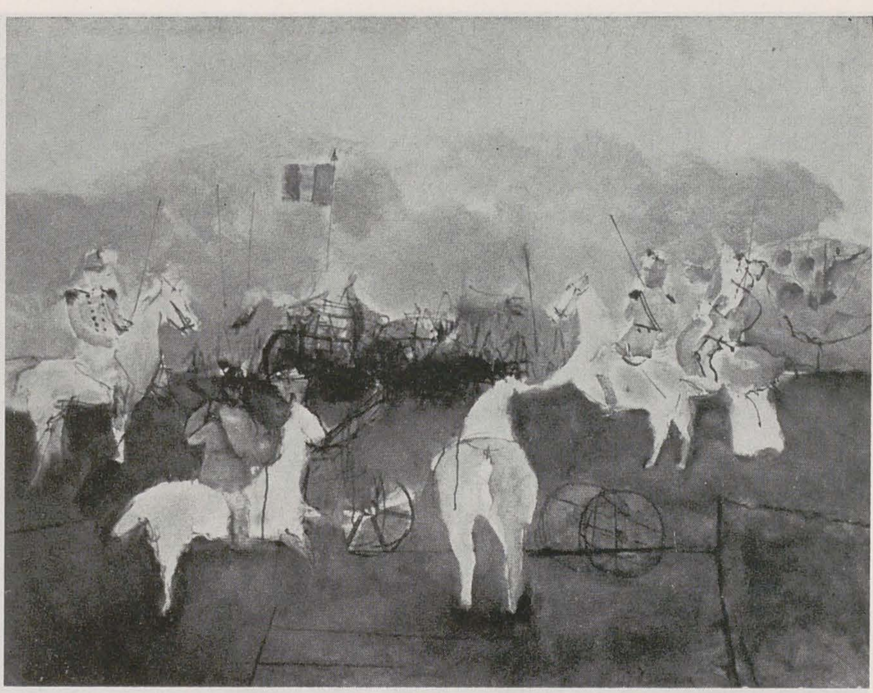
Dacă istoria a reprezentat în lungul anilor una din sursele majore de inspirație ale artei românești, războiul pentru cucerirea independenței de stat a României constituie, fără îndoială, unul din capitolele privilegiate, prilejuind realizări dintre cele mai notabile ale genului. Ceea ce frapează în primul rînd pe privitorul contemporan este faptul că operele artiștilor care au însoțit armata română în campania din Bulgaria nu seamănă de fel « picturii militare », așa cum era practicată în epocă de academiștii la modă, de tipul unor Provost, Langlois, Detaille sau — mai cunoscutul Meissonnier. Sîntem foarte departe de acele crîncene bătălii, savant aranjate scenic, mitologizînd faptele, cu valuri de sînge și maldăre de cadavre pictate în racursiuri îndelung studiate sau de acele reprezentări de ofițeri ferchezuiți, în strălucirea uniformei de paradă, plină de fireturi și de decorații, solemni și ridicoli în încercarea lor de a părea « eroici » și « marțiali », umflîndu-și cît mai tare pieptul atunci cînd pozau călare, bineînțeles pe cai de lemn, piesă de mobilier obligatorie în recuzita atelierelor « pompierilor » vremii.

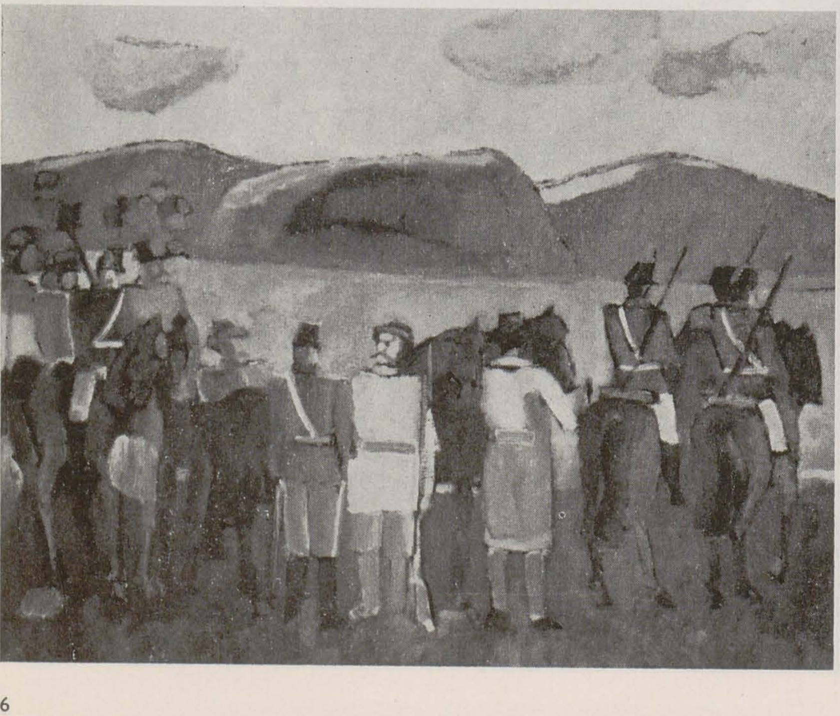
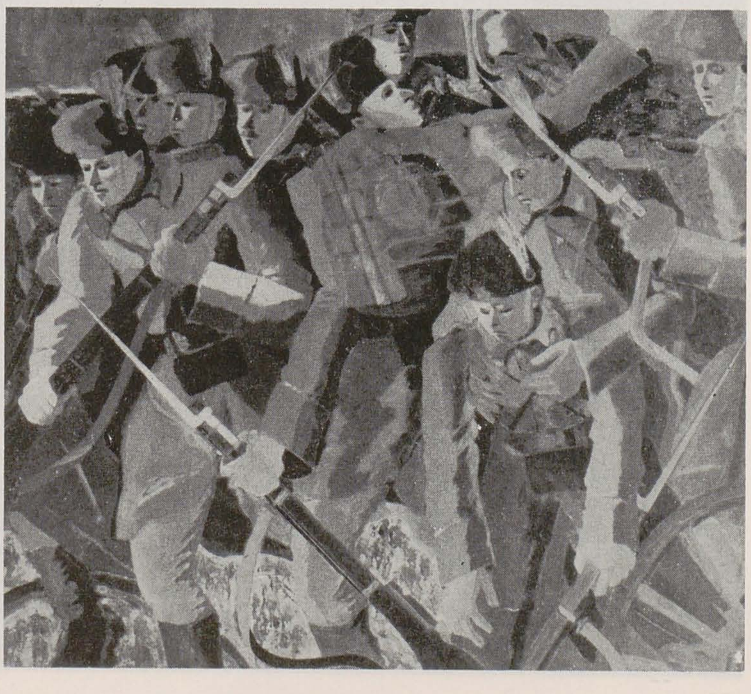
Nimic din toate acestea în operele lui Grigorescu, Sava Henția sau Carol Popp de Szathmary. Desigur că, așa cum s-a mai scris de multe ori, acești artiști nu pot fi reduși la un același numitor, că diferențele valorice între Grigorescu și Szathmary sau Sava Henția și G.D. Mirea sînt evidente. Dacă Nicolae Grigorescu, « cel mai fecund dintre artiștii atașați la 1877 Marelui Cartier general al armatelor române », e un strălucit pictor de istorie, schițele sale constituind adevărate stenograme luate adesea cu primejdia vieții, emanînd căldura adînc umană a unui pacifist, Carol Popp de Szathmary rămîne mai ales un interesant « reporter cu penelul », interesat în primul rînd de documentele incluse în imagine, de optica soldatului român de la 1877. Sava Henția, realist prin excelență, oferind o suită de momente din viața frontului cu minuțiozitatea unor micro-fotografii, este opusul tînărului pe atunci, G.D. Mirea, ale cărui carnete de desene sînt mai aproape de « tablourile vivante », de retorica academistă a picturii de istorie ce nu exclude totuși participarea afectivă a autorului. Ceea ce-i unește însă atît pe Nicolae Grigorescu, cît și pe mai modeștii săi confrați, este credința în forța mobilizatoare a artei lor. Toți s-au vrut și au reușit să fie niște modelatori de conștiințe, integrîndu-se, cu mijloacele specifice picturii, în efortul unei națiuni care-și cucerea libertatea. Mai realizate plastic, sau tributare încă unor formule ale picturii tradiționale, în marea lor majoritate lucrările inspirate de campanie respiră autenticul. Nicăieri nu găsim o idealizare a războiului, scenele de luptă nu servesc drept pretext al unui spectacular ieftin, ci posedă o vizibilă încărcătură dramatică, specifică lucrului văzut, trăit. Nu sînt urmărite « subiectele eroice » cu orice preț, într-o campanie în care eroismul se întîlnea la fiecare pas, în care, de multe ori, curajul se confunda cu existența celor care au fost în stare să moară pentru a trăi liber. Bivuacurile, odihna de după sau dinaintea luptei, convoaiele de prizonieri sînt considerate la fel de semnificative, la fel de dramatice, ca și dramatica încleștare a bătăliei. O generație mai tîrziu, Nicolae Brann și Oscar Obedeanu reiau subiectele demonstrînd ecourile tîrzii, rezonanța sufletească, simțirea artiștilor în legătură cu legendarul război pentru neatîrnare. Dar fresca de la Ateneu — realizare a pictorului Costin Petrescu — are ca centru de greutate alături de momentele 1600 și 1848 — tocmai gloriosul 1877.

Preocupările unui însemnat număr de artiști contemporani sînt focalizate spre realizarea unor opere ce omagiază, cu recursuri stilistice diverse, evenimentele care au dus la afirmarea României ca națiune independentă. Compoziția istorică, efigia alegorică, construcția monumentală constituie și astăzi modalități artistice de exprimare a semnificațiilor anului « 1877 » pentru existența liberă a poporului român.

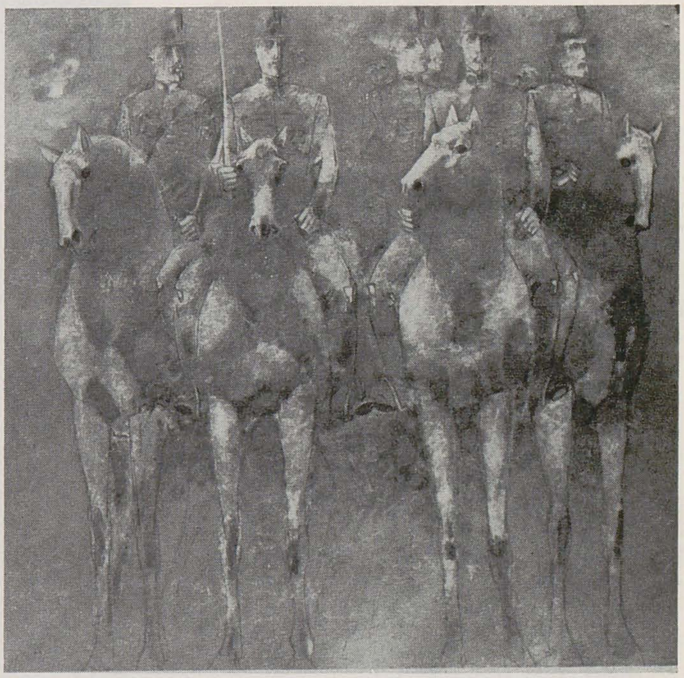
Lucrările elaborate sau în curs de elaborare ale unor artiști precum: Virgil Almășanu, Anastase Anastasiu, Constantin Berdilă, Ion Bitzan, Mihai Cismaru, Brăduț Covaliu, Spiru Chintilă, Gabriela Pătulea Drăguț, Elena Greculesi, Iacob Lazăr, Ion Nicodim, Constantin Piliuță, Eugen Popa, Paula Ribariu, Mihai Rusu, Ion Sălișteanu, Vladimir Șetran, Lia Szasz, Ion Stendl, Radu Aftenie, Gabriela Adoc, Gheorghe Adoc, Pavel Bucur, Marius Butunoiu, Boris Caragea, Gh. Iliescu-Călinești, Horia Flămându, Constantin Foamete, Ion Jiga, Alexandru Marchiș, Emil Mereanu, Constantin Popovici, Mircea Ștefănescu, C. Schirliu, Napoleon Tiron, Emilia Boboia, Aurel Bulacu, Ileana Micodin, Fred Micoș, Wanda Mihuleac, Iosif Molnar, Tiberiu Nicorescu, Ioan Untch ș.a. afirmă capacitatea evenimentului istoric marcant de a nu se epuiza ca sursă fecundă de inspirație, generînd creații viabile precum cele ale predecesorilor. « Adevăratul patriot, spunea Jacques-Louis David, trebuie să sesizeze cu atenție toate mijloacele prin care își poate lumina concetățenii și să aducă fără încetare în fața ochilor lor trăsăturile sublime ale eroismului și virtuții ». r.

ION STENDL: Compozitie (fragment) (p. 4-5); IACOB LAZĂR: Independența; PETRU POPOVICI: Spațiu istoric; RODICA CHIȘU: Dorobanț în atac, schiță pe tema Războiului de independență; TITU DRĂGUȚESCU: Lupta; ION NEAGU: Zorii independenței; NICOLAE GROZA: Grivița 1877 (p. 6); GHEORGHE ROȘU: Dorobanțul 1877; BRĂDUȚ COVALIU: Compoziție pe tema Războiul de independență: CONSTANTIN RITIVOI: Podul; CONSTANTIN NIȚESCU: Pentru viitorul României; CONSTANTIN PILIUȚĂ: Trecerea armatelor peste Dunăre; LUCIAN MAȘEK: Spre redute (p. 11).



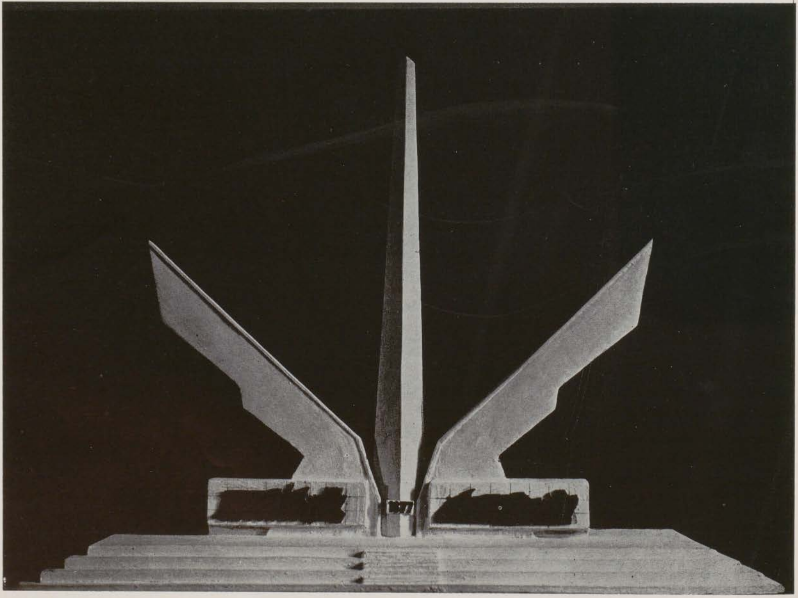



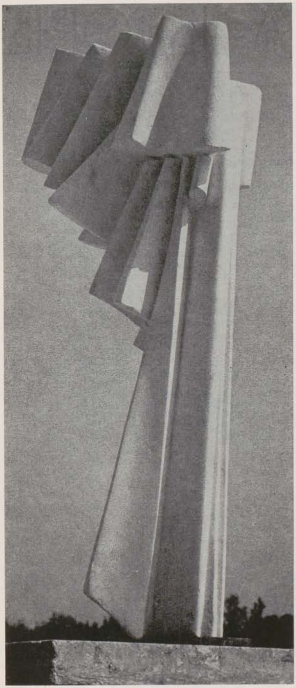
GR



1

Descendenții
vechilor noastre legiuni,
românii,
se luptă astăzi
cu eroism
pe țărmii Dunării
pentru independența lor.
Îmi pare că este bine
a face să se audă
o aplaudațiune
din partea
capitalei vechii lumi
și a Italiei întregi,
îndreptată
valoroaselor noastre rude.
GARIBALDI


2



3

4

Voinicii românești plini de abnegațiune oftează pe malul Dunării dorindu-și momentul în care să realizeze speranțele națiunii, să documenteze încrederea ei, punînd cununi înverzînde pe vechile edificiuni ale strămoșilor Mihai și Ștefan, a căror mărețe umbre le insuflă curagiu, iar memoria lor le indică modul și calea pe care conduși de « Steaua României » să ajungă la ținta dorită, salvarea patriei. Dar această reacție nu cred că va mai putea dura mult; de aceea și așteptăm ca fiecare moment să ne dea semnalul în urma căruia armele bravilor români să deștepte toată Europa și mai mult pe acei care de veacuri n-au vrut sau nu le-a convenit a ne vedea liberi și independenți și ne-au provocat a deveni aceasta prin arme. Da, prin arme ! Cu atît mai bine, căci va avea totodată și ocazia a ni le respecta. « Victorie sau moarte » este deviza fiecărui soldat român, « să dăm tot ce avem pentru bravii noștri soldați », este deviza fiecărui cetățean român. Așadar, de asemenea sacrificii voluntare de sînge și materiale izbînda nu poate fi departe. În tabăra română nu auzi decît sunete de veselie și cîntec de război și nu vezi decît hore întinse și jocuri entuziasmate, astfel că ți se pare că nu ești în ajunul unui rezbel, ci în sărbătorile Paștelor. [. . .] Asemenea, ca român privind tabăra nu-ți pare a fi realitate, ci mai mult că răsfoind istoria străbunilor ai dat peste paginile care descrie spiritul oștirilor de la Călugăreni, Neamț etc. [. . .]

MAIOR MOISE GROZEA

(Scrisoare către Aurel Mureșianu, 13 iunie 1877)

7

5

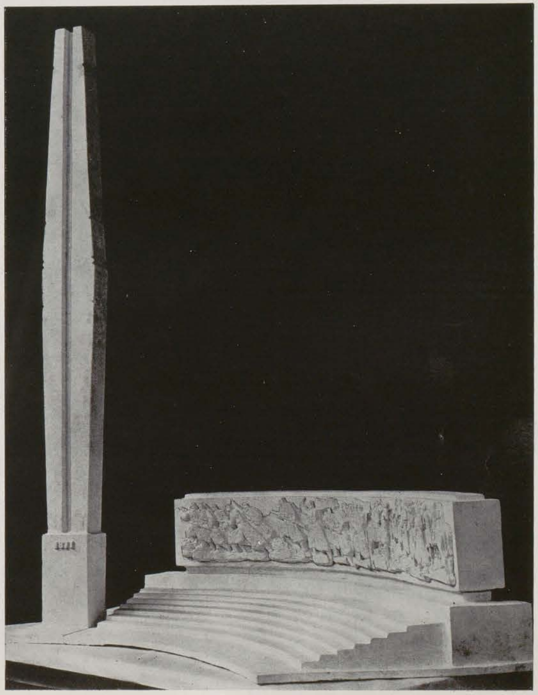
6

Proiecte, machete intermediare, detalii, schițe pentru Monumentul Independenței de MARIUS BUTUNOIU (1), CONSTANTIN ION POPOVICI (2), PAVEL BUCUR (3,4), GHEORGHE ADOC (5), GABRIELA MANOLE ADOC (6), EMIL MEREANU (7)

[. . .] La cele dintîi știri de natură a zdruncina pacea și, prin urmare, prosperitatea țărei, toți românii din Paris s-au întrunit într-un singur gînd: acela de a fi gata a-și face datoria pînă la unul. [. . .] Avînd credința în providența străbunilor lor, convinși de patriotismul și curajul ce va dezvălui țara întreagă, sperînd încă în justiția Europei, ei strigă: Trăiască România liberă și independentă !

G. PANU, A. LAMBRIOR, C. CANTACUZINO

(Scrisoare către ziarul « Românul », 16 aprilie 1877)



Românul, lăsînd plugul în cîmp și apucînd arma ruginită, de patru veacuri, a pășit semeț în fața morții, a dat la dușman cu bărbăție și a șters rugina de pe armă în peptul ce-i ațineа calea. Plugarul blînd s-a transfigurat într-o clipă și prin avîntul său de vitejie a știut să schimbe porecla glumeață de curcan într-un titlu glorios. Știam că de la sublim la ridicol este numai un pas, însă pînă astăzi n-am știut că de la ridicol la sublim este tot aceeași distanță. A trebuit să vie românașul nostru ca să creeze acest nou adevăr, precum a probat că armata teritorială poate să înlocuiască cu mari avantaje armata permanentă. De acum mă pot duce pe urma amicilor mei dispăruți; mi-am văzut visul cu ochii; nu mai pot vedea nimic mai frumos.

VASILE ALECSANDRI

Așadar, trebuie să dovedim că, dacă voim să fim națiune liberă și independintă, nu este pentru ca să neliniștim pe vecinii noștri, nu este pentru ca să fim un popor de îngrijiri pentru dînșii; din contra, și încă mai mult decît pînă acum, să arătăm că sîntem o națiune hotărîtă să ne ocupăm de noi, să ne ocupăm de națiunea noastră, să ne ocupăm de dezvoltarea ei, de dezvoltarea bunei stări morale și materiale, iar nicidecum ca să îngrijim, ca să neliniștim pe cineva. Noi voim să fim bine cu toate puterile, și cu Rusia, și cu Austria, și chiar cu Turcia; și cu Turcia vom face legături noi, dară legături de acelea cum se cuvine să se facă în secolul al XIX, cum am făcut cu Austria, cum am făcut cu Rusia etc., iară nu să rămînem în acele legături ca pînă astăzi, care nu mai au rațiunea lor de a fi.

Mă rezum, domnilor: voim să fim independinți, pentru că voim să trăim cu viața noastră proprie, pentru că nu voim să mai pătimim pentru greșelele altora, pentru că voim ca la gurele Dunării de jos să fim un bulevard în contra rezbelului.

Vor fi greutăți foarte mari, pentru că, din nenorocire, interesele europene de multe ori se încrucișează; dară cu prudență, cu patriotism, urmînd o politică energică, dar pururea ținînd seamă de greutăți, precum am făcut de 20 de ani, cum am făcut totdeauna de cînd eram două mici provincii și astfel am ajuns să fim ceea ce sîntem astăzi; dacă, zic, vom pune o asemenea energie, și dacă energia noastră va fi nedeslipită de înțelepciune, eu cred că vom ajunge ca atunci cînd pacea se va face, România să fie și ea națiune de sine stătătoare și să nu i se mai zică de nicăieri că face parte din Imperiul otoman. [. . .]

MIHAIL KOGĂLNICEANU

[. . .] Popoare și iarăși popoare au pierit, lumi întregi s-au risipit de cînd viața latină se păstrează în adăposturile din Carpați. Atunci cînd risipească sălbatice porniseră dinspre miază-noapte și răsărit ca să neamurile comorile adunate la miazăzi și apus, atunci poporul român nu era decît zămislit; atunci însă, cînd aceste popoare răsfățate în biruințe și stăpîniri se pierd de pe fața pămîntului, atunci se ivește încetul cu încetul, din Hemu și din Carpați, un popor tînăr și plin de putere războinică, poporul român, gata de a începe lupta pentru păstrarea individualității sale.

[. . .] N-avem nevoie să adăogim că departe de a fi un copil găsit, neatîrnarea României era atît de reală, încît, cu prea puțină politică bună și fără cheltuiala unui ban roșu, ea se restabilise pe deplin înaintea tractatului de la Berlin care, în loc de-a ușura situațiunea, recunoscînd pur și simplu un fapt, ce rezulta de sine din căderea împărăției turcești, a îngreuiat-o punîndu-ne condițiuni atît de costisitoare.

MIHAI EMINESCU

Totuși, dacă dintr-o veridică și nemeșteșugită povestire va lăstări în mintea fiecăruia credința că în poporul românesc de rînd vizează un simțămînt al dorințelor sale către țară și un inimos avînt de războire la vreme de trebuință, pe care azi abia le resimt deopotrivă cu dînsul clasele noastre mai culte, apoi vom fi cîștigat deocamdată atîta numai — și băgați de seamă, domnilor, că aceasta este cea mai spornică sămînță de tărie națională — vom fi cîștigat siguranța că putem trăi pe viitor cu o deplină încredere în virtuțile poporului nostru.

Vom ști bine că nu dînsul va sta în nepăsare sau se va da în lături de cîte ori, de acum înainte, vreun pericol va amenința ființa sau drepturile țării noastre. [. . .]

Cînd inima țăranului este întărită prin vitejia în război, atunci — am mai spus-o — putem trăi încredințați că el nu va sta în nepăsare, nici se va da în lături de cîte ori vreun pericol va amenința ființa sau drepturile țării.

ALEXANDRU ODOBESCU

[. . .] Vom spune dar verde și lămurit cugetarea noastră: voiam Dacia așa cum ea fu, fiindcă istoria și dreptul, tradițiunea și plebiscitul, trecutul și prezentul ne dau dreptul de a aspira la o Dacie română. Acest pămînt, udat cu sîngele și sudoarea străbunilor noștri, înmulțit cu țărîna lor de douăzeci de ori seculară, e al nostru. Voim dar ceea ce este al românilor, lui să-i aparțină, ca injusta, neomenoasa și nedemna de secolul în care trăim de dominare a unei națiuni asupra alteia să înceteze, ca românii să fie toți liberi și să formeze un stat, iar nu să geamă sub niște dominațiuni străine și vitrege. Strănepoții poporului-rege au putut să fie la unele epoci dominați de musulmani, barbari de miazăzi, și de germani, barbari de miazănoapte, dar, cum ei s-au liberat la apus, tot așa se vor libera și la răsărit. [. . .]

Junime română! Străbunii noștri ne-au conservat limba și poporul strămoșesc; părinții noștri, generațiunea care se duce au făcut unirea, independența și mult lucrat-au pentru libertate.

Acum e rîndul nostru: nouă ne este dat a completa unitatea națională, a întări libertatea și a face ca egalitatea să nu fie un van nume. Neglija-vei tu, junime română, datoria ta? Lăsa-vei această glorioasă sarcină descendenților tăi? Însoți-ne-vei în campania ce vom face stăpînilor dinăuntru și din afară? În orice caz, acei ce fac acum apel la tine vor ști a-și face datoria lor și, cu sau fără armată, ei vor ataca cetatea răului fără a se uita înapoi să vadă dacă sînt sau nu urmați. Ei nu vor privi decît înainte, căci înainte e viitorul, înainte progresul, înainte fericirea patriei române!

CONSTANTIN MILLE

[. . .] Ne-a fost menit de soartă ca să mai dăm o dată ochii cu Plevna. Ne-a fost menit ca la Plevna să ne arătăm vitejia străveche, acolo să ne dovedim virtutea ostășească, din Plevna să ne smulgem neatîrnarea țării și libertatea neamului.

Mihai Viteazul a trecut Dunărea în grabă și pe un pod făcut de întîmplarea vremii. Dar cînd am trecut a doua oară peste Dunăre, am plecat cu chibzuială și cu cumpăt și ne-am făcut înșine pod peste rîu ca să plecăm temeinic. [. . .] Am alergat să răpunem jugul turcesc și să ne întoarcem cu drepturile vechi ale țării, cu mărirea și strălucirea puterii românești pe care ne-o țineau turcii zălogită.

La Plevna, la Rahova, la Vidin! Pe-acolo a fost drumul lui Mihai, tot pe-acolo a fost și al strănepoților săi.

GEORGE COȘBUC

În rînd cu soldații, înfruntînd moartea, (n.r. — Nicolae Grigorescu) a privit de aproape toate atrocitățile războiului, a înțeles cine sînt adevărații eroi, și lor le-a închinat toată iubirea și toată admirația sufletului; pe ei, pe opincarii aceia uscați și vînjoși, care se zvîrleau cu frenezie în brațele morții, pe ei mai ales i-a nemurit în puternica lui operă, cea mai mișcătoare epopee a vitejiei neamului nostru. [. . .]

A trăit cu ei osteneala, suferințele și primejdiile războiului. A pîndit cu ei în șanțuri, sub șuierul gloanțelor, s-a amestecat cu ei în iureșul de la Grivița, la Smîrdan, la Opanez, la Plevna, a văzut ce lucru de nimic e viața unui om în războiu. [. . .]

El era acolo, în ceasurile acelea de scrîșnire, un glas al Istoriei, un trimis care avea să vadă într-o clipită, și pentru toți, ceea ce nu se poate vedea decît o singură dată în toată întunecata nemărginire a timpului, să vadă profund, « cu ochi pe care moartea nu-i închide » și să spună veacurilor viitoare ce-a văzut.

ALEXANDRU VLAHUȚĂ

Războiul de la 1877—78 n-a fost important numai pentru scopul pe care și l-a pus înainte și pe care, cu atît de scumpe jertfe — față de condițiile de luptă de atunci — le-a atins, ci mai ales prin starea de spirit, încrezătoare, optimistă, capabilă de elanuri viitoare . . . Credința în noi, batjocorită sistematic de ani de zile, s-a trezit atunci și nimic n-a mai putut-o înăbuși, cu toate că așa de puțin s-a făcut pentru a o cultiva și a-i da disciplina necesară. Instinctul de afirmație al maselor a biruit pornirea de îndoială și de hotărîtă negațiune a unor cercuri de sus, care ele însele au venit la sentimentul națiunii prin înscrierea în rîndurile armatei luptătoare.

NICOLAE IORGA

ARTIŞTI

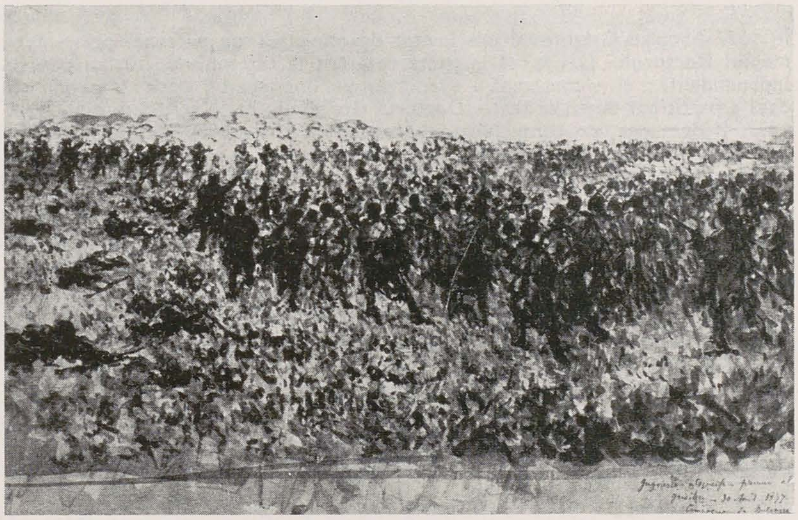
PE FRONTUL RĂZBOIULUI DE INDEPENDENŢĂ DIN 1877-78

În 1877 Nicolae Grigorescu era invitat de ministrul de externe, prin intermediul Doctorului Davila, să ia parte ca artist la campania de război pentru independenţă ; el « consemnă » evenimentele importante, deşi nu putem şti dacă a participat direct la toate. Doctorul Grecescu, într-o scrisoare din 27.XI. 1877, îl denumea « cuconul Nicu, supranumit şi Fotograful Statului » (Remus Niculescu — în Studii şi cercetări de istoria artei t. 12, nr. 2/1965, « Nicolae Grigorescu în amintirile şi corespondenţa lui Alfred Bernath ») ; cum în scrisoare e vorba de un pachet trimis de Bernath şi cum altădată acesta îi cumpărase hîrtie fotografică, se poate înţelege că apelativul pleacă de la ceva real şi nu numai de la îndemînarea desenatorului, sau de la surpriza soldaţilor să-i vadă pe pictori desenînd cu totul altfel decît zugravii de icoane.

Invitarea artiştilor pe front era probabil datorată jurnalisticii vremii care urmărise prin reporterii desenatori şi fotografi toate conflictele armate (fotografi : Roger Feuton în 1854 în Crimeea, Mathew Brady în războiul american, 1863, necunoscuţi în 1871 — Comuna din Paris), dar adevăratul reportaj de război, făcut din linia celor reprimaţi, începuse cu « Dezastrele » lui Goya, cu imagini care tulburaseră conştiinţa de om al văzului, a artistului. Trei sînt problemele puse de Goya : « no se puede mirar » — nu te poţi uita !, « no se puede saber por/que » — nu se poate şti de ce ! şi « Yo lo vi » — eu am văzut ! Goya intrase prin aceste gravuri, întîi de toate, într-un dialog violent cu lumea, căci marele pictor al perioadei rococo desena cadavre şi execuţii — imaginea era a răului în sine şi, oare, era o incitare la a face rău sau o condamnare a răului? Nu se poate şti . . . dar Goya depunea mărturie asupra *adevărului*, devenit acum de necrezut, pentru că de groază mulţi nu se uitaseră.

Astfel se şi pot compara între ele documentările artiştilor români în timpul Războiului de Independenţă. Grigorescu e interesat de lucruri pe care cred că puţini din colegi le-ar fi înţeles, pentru că majoritatea se gîndeau să obţină imediat o schiţă folositoare, or la ce ar fi putut servi amarele convoaie de prizonieri, care cresc încet, piramidal, din zare? La ce soldaţii şi ofiţerii dormind, în tranşee sau călare? Nici fotografiile nu puteau prinde evenimentul important, nici să evidenţieze personalităţile sau să ierarhizeze, ci « democratizau », cuprinzînd în imagine deopotrivă pe ofiţeri, pe soldaţii de rînd, care de multe ori se găseau în primul plan.

S-ar putea ca Nicolae Grigorescu să fi făcut asemenea fotografii încît simţul, din păcate practic, al celor care au alcătuit albumele, să le fi eliminat, lipsindu-ne de acele fotografii în care arta şi-ar fi spus cuvîntul, oferindu-ne doar planşe cu costume şi echipament militar.



Grigorescu urmărește « mișcarea » ca impresie, astfel în « Trecerea Dunării la Corabia » (creion și laviu), fără ca ceva să se vadă în mod explicit, pare că soldații înaintează contra luminii, coboară încet spre apă, bărcile continuînd armonic o plutire spre dreapta, spre malul opus. În schița unui atac șirurile de soldați (deduse din alternanțele de pete albe și negre) se rotesc optic, pe raze, în jurul unui centru depărtat, producînd efectul de ruptură a perspectivei, liniile perpendiculare pe orizont fiind în mișcare — în apropiere fuga lor pare făcută într-un sens normal, iar pe măsură ce se depărtează spre infinit, viteza lor de deplasare scăzînd, produce impresia de mișcare în sens invers. În « Trei studii de dorobanț » urmărește din spate înaintarea și ieșirea centrului de greutate în afara sprijinului, de trei ori mai mică și mai dezechilibrată.

Roți care se învîrtesc, spinări care înaintează, picioare care pășesc, convoaie care se scurg, iată ceea ce premerge lecțiilor de montaj cinematografic ale lui Joris Ivens (*Podul* 1928 și *Ploaie* 1929) și ale lui Serghei Eisenstein.

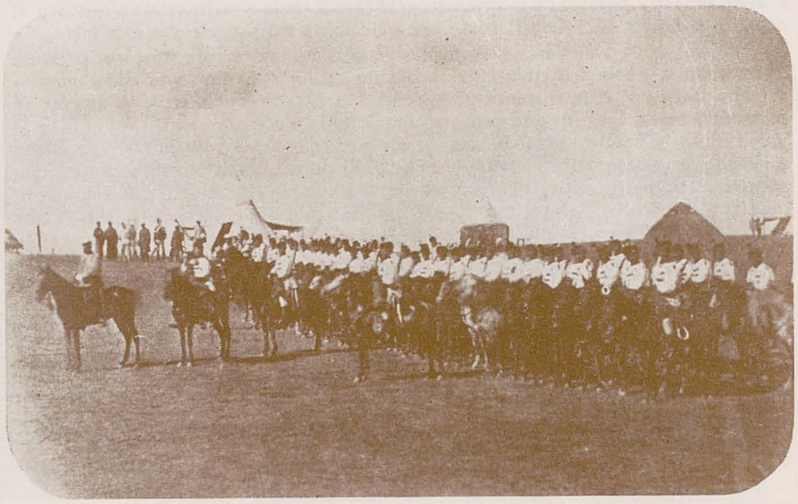
Tot în corespondența lui Grigorescu aflăm de înlocuirea unui geam mat spart. Se știe ce miracol fascinant e dat de urmărirea mișcărilor și culorilor pe un geam mat al aparatului. În fotografiile « Bivuac de artilerie » avem doar o fotogramă dintr-o mișcare căreia îi vedem sensul, dar care oprită pare dezordonată; în același timp ni se pare absurdă mișcarea servanților tunului, fiecare voind să prezinte simultan ceea ce de fapt se petrece succesiv. (Albumul *Souvenir din rĕsbelul 1877—1878*, Muzeul de istorie a R.S.R.). Mă întreb dacă Grigorescu nu a avut senzația noastră de la cinematograf (adică de la — « înscrierea mișcării ») privind geamul mat, într-atît toate lucrările sale conțin o viziune a mișcării.

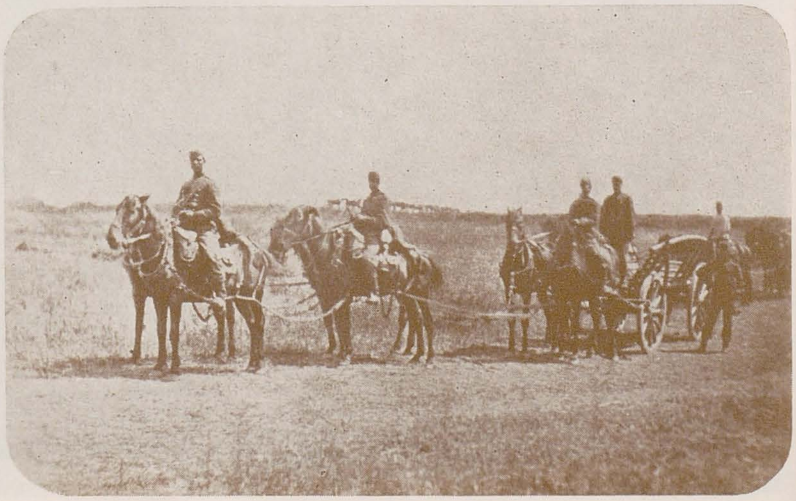
În « Atacul de la Smîrdan » este foarte vizibilă o impresie de mișcare, produsă de îmbinarea deplasării obiectului și a subiectului concomitent, astăzi numită « transfocare » — este observarea succesivă a capetelor soldaților în timp ce se îndepărtează. Dar ceea ce este mai important în această lucrare, ca și în « În Valea Rahovei » este că atacul, ales de Grigorescu, pentru finalizare în pictură, a ridicat probleme psihice. În diversele studii pentru capul soldatului din prim plan, observ o probabilă identificare a artistului cu soldatul. Treptat soldatul, în etapele lucrării, își întoarce capul, iar în tabloul definitiv, privirea revine chiar spre noi, dar din planul al treilea. Unul din aceste studii (*Repertoriul graficii românești din sec. XIX* al Muzeului de Artă al R.S.R., nr. cat. 755) are, nu întîmplător, pe verso, un autoportret. O altă ezitare, dată fiind această identificare, a avut-o artistul în privința trecerii prin sprijin pe un singur picior în timpul alergării la atac; pînă la urmă piciorul din spate s-a înălțat dar centrul de greutate n-a depășit sprijinul, creîndu-se astfel o impresie grea, de stagnare a alergării, de primejdie. În studiul pentru « În valea Rahovei » (nr. cat. 844) vedem singura variantă dură a sfîrșitului atacului — înfigerea baionetei în dușman — situată chiar în mijlocul paginii, sec, greu de suportat. Așa că de-a lungul variantelor acest fragment se deplasează spre stînga, ștergîndu-se, dar nu de tot, în fum și în violența repictărilor. De multe ori această stare a luptei este exprimată doar prin gesturi grafice îngrozitoare, febrile, care zgîrie și biciuie convoaiele, siluetele, norii.

Imaginea războiului dispare tot așa de brusc din opera pictorului, cum apăruse, rămînînd mereu problema mișcării și a contre-jourului, astfel că mă gîndesc că la Grigorescu războiul a produs o anxietate deosebită, deoarece trăise deplin, din vedere, lupta directă cu arma. Întrebarea lui Goya — de ce? — căpăta un răspuns pe care nici artiștii, nici fotografii (Piltz, Reiser, Duschek, serviciul sanitar al armatei române) nu-l puteau prevedea — un sens de emancipare a oamenilor din popor prin participarea la actul istoric, la înregistrarea lui uniformă și simultană prin imagine și text. Impresia produsă de tehnica militară înlocuia credința în rolul magic al comandantului, toate privirile convergeau (nu războinic) spre aparatul fotografic sau spre desenator; în afara ofițerilor ne-au rămas și portrete de dorobanți, cît și cei care au pozat ca reprezentanți ai diferitelor arme. O revoluție se produce în conceperea lumii și a rolului individului — nimeni nu e foarte important pe de o parte, pe de alta fotografia dă o dovadă a prezenței, o glorificare relativă. Pentru artiști campania propusă de guvern a însemnat o democratizare, în sensul că invitarea unor artiști emancipați, cu o viziune modernă (ca Grigorescu, George Demetrescu-Mirea, Szathmary) a dus la obținerea unui corp de lucrări de *artă* cu caracter *documentar* și doar în mică măsură s-a aplicat o iconografie preconcepută, exagerată; artiștii au refuzat, în majoritate, imaginea nereală din punct de vedere istoric.

GRIGORESCU ION

p. 13
1. *Bateria de mortiere la Calafat, din albumul « Souvenir din rĕsbelul 1877—1878 »*
p. 14
2. NICOLAE GRIGORESCU: *Luptă în jurul unui steag, desen, Muzeul de artă al R.S.R. (Cabinetul de Stampe)*
3. NICOLAE GRIGORESCU: *Atac, desen, Muzeul de artă al R.S.R. (Cabinetul de Stampe)*
4. NICOLAE GRIGORESCU: *Scenă de luptă, desen, Muzeul de artă al R.S.R. (Cabinetul de Stampe)*
5. NICOLAE GRIGORESCU: *Întîiul atac de la Grivița la 30 august 1877, acuarelă, Muzeul de artă al R.S.R. (Cabinetul de Stampe)*
6. NICOLAE GRIGORESCU: *Morții de la Plevna, desen, Muzeul de artă al R.S.R. (Cabinetul de Stampe)*
7. NICOLAE GRIGORESCU: *Recunoașterea, ulei, Muzeul de artă al R.S.R.*
8. NICOLAE GRIGORESCU: *Studiu pentru « Atacul de la Smîrdan », detaliu, ulei, Muzeul de artă al R.S.R.*
9. NICOLAE GRIGORESCU: *Atac la baionetă (studiu), cărbune, Muzeul Militar*
p. 15
10. NICOLAE GRIGORESCU: *Atacul de la Smîrdan, ulei, Muzeul de artă al R.S.R.*
p. 16
11. CAROL POPP DE SZATHMARY: *Fotografie de pe front, 1877*
12—18. *Din albumul « Souvenir din rĕsbelul 1877—1878 »*





«CÎNTAREA ROMÂNIEI»

Festivalul național «Cîntarea României», conceput — așa cum arăta secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la plenara C.C. al P.C.R. din 2—3 noiembrie 1976 — ca o impresionantă «manifestare a muncii și creației libere a poporului nostru, stăpîn pe destinele sale», se dovedește a reprezenta o modalitate concretă de transpunere în practică a Programului de măsuri pentru aplicarea hotărîrilor Congresului al XI-lea al partidului și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste, o acțiune largă polarizînd într-un sistem unitar potențialul creator al maselor și orientîndu-l într-o diversitate de forme, spre un obiectiv unic: manifestarea plenară a personalității umane.

Revista «Arta» publică în continuare opinii formulate, deopotrivă, de artiști profesioniști, critici de artă, specialiști, ca și de creatori amatori și activiști culturali implicați în cele mai diferite aspecte educative ale mișcării artistice de amatori. Răspund, în acest număr, pictorul Ion Săliștеanu, membru al U.A.P., pictorul Vasile Savonea, de la Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, Ion Mărgescu, învățător la Școala generală nr. 1 din Vulturești - Argeș, Constantin Pele, maistru militar, responsabilul Cercului de artă plastică al Casei Armatei din Sibiu, dr. Tancred Bănățeanu, director al Muzeului de artă populară al Republicii.

AMATORISM — PROFESIONISM

Se vorbește astăzi mult, poate cam mult despre amatorism, se deschid porți în presă, radio, t. v. pentru producții artistice destul de inegal filtrate calitativ, și se aplaudă cu exaltare nu totdeauna cenzurată creațiile artiștilor amatori, dar cred că faza aceasta de «recenzare» a potențialului creator al celor mulți, de stimulare a dragostei de artă și cultură, de sondare a modalităților posibile de oglindire a realității noastre, este binevenită și necesară.

Capacitatea imaginii de artă — de a influența și modela cel mai delicat, mai fragil și profund sens al socialismului, conștiința — fondul intim generator al forței noastre morale și umane — al credinței în rostul omului și societății noastre, obligă însă la o stăpînire și dirijare competentă pentru atingerea acestui țel — a potențialului expresiv al artei populare — amatoare sau profesionalizate.

În anii școlarizării celor peste 3 milioane de elevi trebuie găsite mereu căile pentru apropierea prin artă de înalte valori etice și estetice. Existența unui principiu selectiv, desprins din studiul imaginii de artă, este absolut necesar în evoluția unei culturi în care informația este primită în proporție de 90% pe cale vizuală. Capacitatea de determinare, de impresionare afectivă, de asociație optică, simbolică a semnelor grafice, a formelor și culorilor trebuie deprinsă mai sistematic și mai organizat în întregul sistem de orientare culturală.

Spectacolul unei puternice mișcări de amatori — demonstrația dimensională a preocupărilor artistice poate să dovedească înalte virtuți organizatorice fără să se atingă totuși înalte cote culturale dacă «substanța» și calitatea procesului nu sînt atent urmărite, cîntărite, stimulate.

Desigur, existența imaginii de artă sau, mai exact, a preocupării artistice, este un act uman firesc, permanent legat de necesitatea de comunicare, de confesiune, de setea de cunoaștere și investigare, de dorința proiectării spre viitor a unor valori morale și spirituale pe care ni se pare că le deținem, de nevoia de a lăsa urme durabile ale trecerii noastre prin viață. Dar existența acestui act uman (cu motivație cel mai adesea paraestetică) nu reprezintă prin sine și un fapt de cultură. Atitudinea culturală decurge din capacitatea noastră de selecție interioară, de ordonare în raport cu alte valori cunoscute. Lectura globală a unui

proces, justificarea istorică a unei atitudini artistice, deci actul viu dialectic de înțelegere a « cursului unor fapte », de oportunitate a unor clipe de cutezanță artistică, definește pe omul de cultură care nu se poate dispensa de cunoașterea valorilor tradiționale în aprecierea șanselor noastre de devenire spirituală.
« Vocația culturală » nu este dependentă de diploma de absolvire a unei școli speciale de artă, și știm că adevărații oameni ai artei sînt cei ce înțeleg întîi că arta e a oamenilor, că însăși școala artistică este un stadiu pe scara unor convenții necesare, cu ticuri și șabloane ce trebuie depășite prin înțelegerea mai directă a raportului cu viața. Hotarul între amator și profesionist nu trebuie căutat poate nici în diplome, nici în atestatul de membru al U.A.P., ci în forța unei vocații și competențe desăvîrșite în permanentul proces de adaptare și răspuns la urgențe sociale.
Amatorismul, iubire și pasiune pentru artă, nu trebuie confundat însă cu suficiența arogantă și diletantă sau cu veleitarismul care cam scoate (uneori agresiv) capul fără să poată tulbura procesul ce dă măsura unei înalte dotări la scara poporului întreg. Un lucru este clar: existența unor criterii de selecție impune limite în acceptare, ce fixează sensul aspirațiilor și ascensiunii culturale.
Mă întreb, întrebînd în același timp pe cei ce știu să înlăture din noianul de oferte artistice tot ce e speculație și zorzoană, cum poate deveni distinct pentru cei mulți faptul că din două gesturi artistice (în aparență asemănătoare) unul este gratuit și exterior, celălalt justificat prin legi severe ale meseriei și născut așa « fraged și curat » (cum spunea un critic) din chin și neliniște și îndoială omenească?
Ce trebuie făcut pentru ca îndrăzneala artistică în setea ei de adevăr, dătătoare de încredere în om, să capete o adîncă penetrație socială, să pălmuiască inerția, să elibereze sensibilitatea înecată în slogane? Obiectul pretențios și gol, « kitschul » născut din prostul gust, încarnat în imagine ostentativă (și care e nociv pentru că generează « kitsch » în gîndire și comportament) și opera artistică autentică trebuie tolerate în coexistența lor? Dacă nu, ce atitudine trebuie adoptată: educativă, administrativă?
Arta mă educă sau am revelația ei prin educație? Valoarea unei creații are vreo legătură cu valoarea mea umană și morală ca receptor? Este strigător la cer, ca durerea și disperarea cuiva să lase rece pe semeni, dar dacă pe lîngă bucuria întîlnirii cu frumosul, cu emoția artistică elevată alții trec nepăsători, nu e oare strigător la cer?
Chinul bucuriei neîmpărtășite este o formă mai puțin cunoscută a inechității sociale? În procesul lecturii sau construirii imaginii de artă, proiectez condiția mea spirituală și setea mea de ordine sau sînt eu însumi construit, ordonat în atingere cu legile expresiei artistice?
Considerăm oare că în fiecare om cu largă deschidere spirituală trebuie să stea și un artist sau existența artiștilor profesioniști constituie un eșalon specializat și suficient în slujba celorlalți, ca un fel de « prestări servicii pentru populație »?
Amatorism — profesionism — diletantism. Termeni fără hotar? Putem evalua pericolele culturale în cazul confundării lor? Sîntem egali în fața legii și oamenilor. Niciodată în fața profesiunii.

ION SĂLIȘTEANU

FESTIVALUL NAȚIONAL « CÎNTAREA ROMÂNIEI »

Ne aflăm în plină desfășurare a festivalului național « Cîntarea României », în *faza de masă* a acestuia, cînd în orașele și satele țării, în cluburi, cămine culturale, case de cultură, au loc numeroase manifestări. În vederea succesului deplin al festivalului, creatorii profesioniști, în rîndul cărora un loc important îl ocupă artiștii plastici, sînt chemați ca, pe lîngă participarea lor prin activitatea de creație, să acorde un sprijin direct mișcării de amatori. Acest îndemn, izvorît din concepția profund democratică a partidului nostru cu privire la rolul artei în formarea omului nou, își găsește întruchiparea în numeroase exemple. La Bacău, la Timișoara, la Cluj-Napoca, Satu Mare sau Iași, în atîtea alte centre ale țării, au avut loc consfătuiri de lucru cu artiști profesioniști, amatori și activiști culturali cu răspunderi în organizarea festivalului, de cele mai multe ori pe fondul unor realizări concrete, manifestări expoziționale sau dezbateri, față în față cu lucrări sau proiecte ce urmează a fi definitivate.
În acest context, clasificările privind aportul specific al amatorilor în peisajul cultural al țării sînt de o vie actualitate.
Artistul amator nu are studii de artă superioare și își cîștigă îndeobște existența prin altă profesie decît cea artistică. Datorită talentului și a pasiunii sale pentru artă el aduce însă adeseori un aport însemnat la viața spirituală a mediului în care trăiește și muncește. Avem deja exemple care argumentează în privința calităților notabile ce caracterizează creația artistică a unor muncitori, ingineri, medici, membri ai cooperativelor agricole. Mineri ca Vasile Filip sau Petru Mihuț, muncitori ca Vasile Vicol, Gheorghe Doja, Ioan Anderco, locuitori ai satelor ca Viorel Cîrstea, Ion Niță-Nicodin, Vasile Ionici, tehnicieni și ingineri ca Ștefan Predoiași sau Cristina Renard, medicii Gheorghe Leu sau Emil Ionescu, pensionari care pînă mai ieri au fost electricieni, maiștri sau agronomi, dețin meritate premii republicane și chiar internaționale, obținute la expozițiile de artă naivă din țară și străinătate. Nu odată critici și artiști de prestigiu au remarcat rezultatele artistice ale amatorilor și în special *calitatea emoției*, adevărul cuprins în operele lor, legătura fertilă cu tradițiile populare. N-ar trebui să uităm niciodată că filoanele profunde ale originalității culturii noastre s-au ivit adeseori în medii modeste. Călinescu remarcase odată, insolit, că țăranul și Kant își puneau de fapt aceleași probleme, ceea ce-i deosebea erau doar mijloacele și soluțiile.
Este evident că nu toți artiștii profesioniști sînt apți în egală măsură să sprijine eficient mișcarea de amatori. Este, și aici, necesară vocație, receptivitate față de natura specifică a talentului fiecăruia. Dar cultura estetică și tehnică a profesionistului îi pune acestuia la îndemînă criterii selective, datorită cărora el poate netezi calea afirmării unui talent autentic. O asemenea activitate de îndrumare implică generozitate și, într-un fel, solidaritate. Căci idealul acțiunii ține de valori — în primul rînd etice — comune.
Cred că sistemul cel mai eficient de colaborare este acela al cercurilor artistice de pe lîngă unități productive și instituții, cluburi, case de cultură etc. Sistemul așezămintelor culturale este un bun comun, o cucerire a democrației noastre socialiste, și el ar trebui mai bine fructificat. În acest sens asociațiile artiștilor amatori cred că ar trebui să devină asociații ale cercurilor din instituții și întreprinderi, nu forme artificiale care să dizolve în realitate activitatea de cerc. La Timișoara, Brașov, Bacău sau Baia Mare acest aspect a fost uneori mai bine înțeles decît la București. Acțiunile asociațiilor bucureștene a amatorilor trebuie grefate mai firesc pe viața cluburilor și a caselor de cultură pentru a se atinge un orizont mai elevat. Aceste acțiuni trebuie să urmărească o cunoaștere nemijlocită a preocupărilor estetice ale diverselor categorii de oameni ai muncii, depistarea talentelor ce pot contribui la creșterea calitativă a culturii vizuale la locul de muncă, în spații publice și instituții de cultură, în spațiul de odihnă și meditație al fiecăruia. Evident, « civilizația ochiului » nu poate constitui programul exclusiv al profesioniștilor. La el pot contribui toți acei dotați cu chemarea artei și aceștia se găsesc bineînțeles și între cei de alte profesii.
O răspundere comună revine atît profesioniștilor cît și amatorilor, aceea de a milita pentru bunul gust, pentru valori estetice înalte, împotriva falsurilor, a pastișei, a kitsch-ului, care încearcă să se substituie atît artei populare, cît și celei de amatori. Sîntem datori să veghem asupra statutului social și estetic al amatorului pentru a-l feri de impostură. Nu afirm o noutate, presa a semnalat nu odată existența unor autori de subproduse cu pretenții artistice, care uneori se cuibăresc în asociații « de amatori » dar care urmăresc doar debușee personale. Aceștia speră, pe nedrept, la sprijin calificat din partea U.A.P. Conlucrarea dintre profesioniști și amatori nu se poate întemeia decît pe efortul angajat, dezinteresat și exigent pentru o creație menită să ducă la dezvoltarea patrimoniului de valori al societății noastre. Creația populară, arta naivă, arta de amatori, sînt de fapt cuceriri ale conștiinței culturale, a societății, semnul libertății sale morale.
Modul în care profesioniștii și amatorii se pot întîlni fructuos este definit de idealul în numele căruia artistul acționează. Festi-

valul național « Cîntarea României » deschide generoase perspective afirmării unui spirit nou, revoluționar, închinat înaltelor comandamente etice și estetice ale socialismului.

VASILE SAVONEA

DECENIUL CULORILOR

O privire retrospectivă, după un deceniu de activitate, ținînd seama de profilul, pe atunci inedit, al Cercului experimental al copiilor de la Școala generală nr. 1 din Vulturești, trebuie să recunoaștem, cu toată modestia, pune în lumină împliniri depășind cele mai optimiste posibile previziuni ale debutului. Desigur, competiția, stimulatoare în procesul de instruire și autoinstruire în colectiv, în domeniul imaginii, la vîrstă școlară, așa cum ne-am propus, confirmînd programul nostru ce ne-am străduit să-l îmbunătățim mereu, a procurat cercului satisfacții. Numeroase participări de succes la concursuri școlare și pionierești în țară și străinătate ne-au adus multe premii și au trezit interesul unor personalități și instituții preocupate de asemenea forme organizate în procesul educativ, din Uniunea Sovietică, Statele Unite, Franța, Polonia, Ungaria. În aceste împrejurări, am depus eforturi pentru a evita nedorite efecte și consecințe ale « popularității », căutînd să păstrăm statutul inițial de modestie al cercului. Credem că am izbutit să nu ne îndepărtăm de acest statut, interesîndu-ne nu atît obținerea distincțiilor și publicitatea presei sau a radioteleviziunii, cît menținerea unei activități continue și susținute, a unui climat prielnic dezvoltării relațiilor socialiste tovărășești în rîndul tinerelor generații școlare. Drept urmare, astăzi cercul numără 250 membri, adică aproape toți elevii școlii. Legăturile stabilite s-au dovedit durabile, după zece ani, foști elevi, vreo 60 la număr, conlucrînd, pe baza aceluiași reciproc atașament, în Cercul tinerilor, asociere exprimînd consecința logică a prelungirii activității intense desfășurate în cadrul școlii și al organizației pionierești. În ciuda faptului că foștii pionieri sînt astăzi studenți, muncitori, tehnicieni sau lucrători în agricultură, în ciuda faptului că-și desfășoară activitatea de cele mai multe ori dincolo de hotarele Vultureștilor, ei se simt aparținînd aceleiași comunități. Cercul are o activitate cu un program regulat, ședințele sale lunare asigurînd aplicarea, în condiții desigur diferite, a aceleiași metode de dezbatere în colectiv a lucrărilor și proiectelor membrilor săi. Pe baza acestei experiențe și activități, Cercul tinerilor și, deopotrivă, Cercul experimental al copiilor participă la Festivalul național « Cîntarea României ». Nutrim speranța că experiența noastră, constituind o aplicare concretă a unora din formele moderne ale procesului de instruire, se poate înscrie, ca o modestă contribuție personală a programului amplu și generos al « Cîntării României ». În ceea ce privește manifestările publice, activitatea noastră desfășurată sub semnul festivalului, înregistrează, în actuala etapă, două expoziții personale, deschise în decembrie 1976, sub egida Centrului județean de îndrumare Argeș și a Căminului cultural Vulturești, la Palatul Culturii din Pitești, prezentînd, sub titlul « Vulturești — Tinere speranțe », lucrări ale elevului Dan Nițescu și ale muncitorului Mihai Băcescu. În programul nostru sînt de asemenea înscrise expoziții personale ale tinerilor, din primele generații ale cercului experimental: Ana Puița, elevă, Vasilica Bologa, rudăreasă, Zenaida Popa, muncitoare, Puița Arsenescu, elevă, Dumitru Crasanda, muncitor. Pregătim, în același timp, o expoziție colectivă, credem de amploare, cu vreo cinci sute de lucrări ale membrilor ambelor cercuri care, intitulată « Deceniul culorilor », punctînd aniversarea a zece ani de existență și activitate, și dorim ca această manifestare să reprezinte contribuția noastră personală la desfășurarea marelui festival.

ION MĂRGESCU

CERCUL RAPORTEAZĂ

Deși relatările ce-mi propun să le formulez nu constituie un « raport », exprimîndu-mă în conformitate cu modul nostru de a gîndi și de a ne comporta, al militarilor, sînt tentat să încep prin a spune că Cercul de artă plastică « Corneliu Medrea » al Casei Armatei din Sibiu — de a cărui activitate am sarcina să răspund — raportează angajarea sa fermă în desfășurarea actualei etape a Festivalului național « Cîntarea României ».

Înființat în 1973, cercul nostru și-a propus ca, prin întreaga sa activitate, să contribuie la propagarea valorilor artistice naționale și universale, la formarea, cultivarea și dezvoltarea aptitudinilor și înclinațiilor artistice în rîndul cadrelor militare active și de rezervă, al elevilor și militarilor în termen, al salariaților civili, al membrilor de familie. Beneficiind, prin structura sa organizatorică, de sprijinul moral și material al Casei Armatei din Sibiu, de îndrumare competentă din partea Studioului de arte plastice al Armatei din București, ca și din partea U.A.P. Filiala Sibiu și a Centrului județean de îndrumare a mișcării de amatori, cercul nostru a izbutit să asigure continuitatea în activitatea sa, imprimîndu-i caracter de permanență, fapt care a făcut posibilă nu numai creșterea și dezvoltarea firească a procesului de instruire conform profilului și programului nostru, ci și organizarea unor manifestări expoziționale publice, participarea la alte manifestări colective ale artiștilor amatori din armată, ale mișcării artistice de amatori din județ, la expoziții republicane și la expoziții organizate în străinătate. Patru expoziții personale, șase colective deschise în incinta Casei Armatei și alte 20 de participări la expoziții în municipiu și în județ, organizate în cei cîțiva ani de activitate, credem că pot da măsura în care cercul nostru a izbutit să se integreze vieții culturale sibiene. Pe plan expozițional faptul este confirmat și de atitudinea membrilor U.A.P. Filiala Sibiu care, în spiritul colaborării, al stimulării și susținerii activității noastre, au participat la acțiuni speciale organizate împreună, cum a fost, de exemplu, expoziția de la Casa Armatei, consacrată « Anului Internațional al Femeii », unde, alături de membri ai cercului, au figurat artiști profesioniști de prestigiu în frunte cu Rhea Silvia Radu și Trude Schullerus. În același timp, prezența cercului la expoziția « Armata în artele plastice », deschisă în 1975 la București în sălile Dalles, a constituit pentru noi, îndeosebi în ceea ce privește preocupările și orizontul cultural, o confirmare și un îndemn. Eficiența propriu-zisă a eforturilor depuse este dată, însă, în primul rînd, de faptul că activitatea cercului s-a constituit în mijloc plăcut de recreere și de instruire artistică și estetică. Vedetismul și veleitarismul sînt absolut străine cercului și membrilor săi, în rîndul cărora disciplina liber consimțită s-a impus drept criteriu de conduită, iar dezvoltarea personalității drept scop al activității. Determinată de structurile organizatorice ale Casei Armatei ca și de mobilitatea cadrelor, se poate afirma că activitatea cercului este susținută în mod curent de vreo cincisprezece membri, dintre care, spre exemplificare, cred că sînt îndreptățit să citez, pentru contribuția adusă, pe tovarășii Constantin Lambadarie, Virgil Lupașcu, Elisabeta Nistorică, Aurelia Mocanu, Radu Marți, Virgil Halmagy, Alexandru Moga, George Șandor ș.a.

În activitatea cercului se manifestă o varietate de preocupări, atît în ceea ce privește domeniile tehnice artistice propriu-zise — pictură, sculptură, arte grafice — cît și universul de imagini, în funcție de temele de studiu, de posibilitățile de exprimare, de preferințele individuale pentru un gen sau altul — peisaj, portret etc. Cum este și firesc, un loc important îl ocupă preocuparea pentru reflectarea în imagine a frumuseților patriei, a vieții militare și a evocării istoriei.

Trebuie să arăt că cercul nostru nu este unicul de acest fel la Sibiu, cercuri de arte plastice existînd și pe lîngă unele unități militare din municipiu, această activitate primind un impuls nou odată cu desfășurarea Festivalului național « Cîntarea României ». Pe plan organizatoric, pot aminti, de pildă, înființarea unui cerc pe lîngă Școala de maiștri militari și subofițeri « Gheorghe Lazăr », intensificarea, în general, a activității cercurilor existente, creșterea sentimentului răspunderii și datoriei membrilor cercurilor noastre de artă plastică. Convinși de posibilitățile pe care Festivalul național « Cîntarea României » le asigură educației militare, politice și artistice, nutrim speranța obținerii unor realizări capabile să contribuie la exprimarea plenară a personalității umane.

CONSTANTIN PELE

ARTA POPULARĂ TRADIŢIONALĂ ÎN CONTEMPORANEITATEA CULTURALĂ SOCIALISTĂ

Cuprinderea substanţială a creaţiei artistice populare în impresionantul Festival naţional al educaţiei şi culturii socialiste « Cîntarea României » pune cu acuitate şi problema integrării acestei structuri culturale tradiţionale — cu valenţe etice, patriotice, estetice, dar şi economice — în formele noi ale culturii socialiste din patria noastră.

Mărturia *perenităţii* artei populare create pe teritoriul românesc nu poate fi făcută decît prin consemnarea *continuităţii* creaţiei tradiţionale în *contemporaneitate* şi prin dovada existenţei unor creaţii tipice. Căci, aşa cum spunea Alecu Russo, « Naţiile care au pierdut şirul obiceiurilor pămînteşti sînt naţii fără rădăcină, nestatornice sau, cum zice vorba proastă, nici turc, nici moldovean ». Afirmaţia peremptorie pe care am făcut-o iniţial este indiscutabilă. Discutabile sînt modalităţile prin care se ajunge la păstrarea şi valorificarea, pe planuri superioare, a acestei arte, care sînt căile spre a defini prin arta populară o artă specific etnică a contemporaneităţii, deci o artă creată în România Socialistă a secolului XX.

În acest sens se impune, înainte de orice, o scurtă retrospectivă istorică, spre a desluşi mutaţiile pe care le-au suferit conceptele de meşteşug, artă decorativă, artizanat, artă populară pe coordonatele culturii româneşti.

Prin condiţionările sale determinante, prin atributele sale definitorii, *arta populară* — înseriată categoriilor de fenomene şi procese ale culturii umane — se înscrie legic în limite bine conturate şi precizate, dar variabile în timp, spaţiu, stadiu de evoluţie, în funcţie de caracterele specifice ale culturii căreia îi este integrată. Negăm dintru început închistarea artei populare, impermeabilitatea sa.

Arta decorativă, aplicată, este prezentă în viaţa omului pe toate meridianele globului, din cele mai vechi timpuri, de la oamenii neoanthropi, deveniţi fiinţe sociale, care îşi confecţionau şi ornamentau rudimentar armele, uneltele şi obiectele de uz şi pînă la industrial designul zilelor noastre.

Pentru a ne putea lămuri viziunea şi coordonatele contemporane ale conceptului de artă populară şi a locului pe care trebuie să-l aibă arta decorativă tradiţională în zilele noastre este necesar deci să-i stabilim locul şi funcţia în istoria culturii, să-i delimităm caracterele definitorii. În acest scop trebuie precizat, dintru început, că arta populară este, înainte de orice, o artă a *ethnos-ului*, deci integrată, din toate punctele de vedere, complexităţii interdependente a fenomenelor şi proceselor etnografice. Aceasta implică permanenta ei raportare la etnografia din orice perioadă a istoriei. Şi, la fel ca în etnografie, în care toate materialele, fenomenele, procesele anterioare formării unor grupuri etnice bine constituite şi determinate, aparţin paleoetnografiei, tot astfel există şi o paleo-artă populară, aşa-numita artă primitivă. Căci cu greu putem desemna drept artă populară (avînd şi trăsături specific etnice deci) statuetele steatopige din paleolitic, « capela sixtină a preistoriei » cum au fost denumite frescele de la Lascaux, ceramica cucuteniană, « gînditorul » de la Hamangia sau multe altele, deşi la acestea se poate uneori descifra o certă amprentă etnică. Pornită din aceeaşi bază comună, impulsionată de aceleaşi condiţionări şi factori motrici, « arta primitivă » primeşte forme diferenţiate în punctele variate pe care le ocupă în spirala evolutivă a istoriei omenirii, pe diferitele meridiane ale globului, ceea ce duce la decalaje tot mai manifeste pe măsura închegării unor grupări omeneşti, a constituirii unor forme culturale, a diferenţierii evolutive şi a unor manifestări embrionare de disimilare etnică. Substrat comun al tuturor realizărilor artistice ulterioare, « arta primitivă » îşi face simţită prezenţa pînă în zilele noastre, în arta unor formaţiuni omeneşti aflate încă în stadiu înapoiat de dezvoltare, ca substrat al unor forme evoluate de artă şi pînă în unele forme superioare ale artei moderne care-şi revendică — după Max Raffael, Leon Underwood, C. Absolon şi alţii — filiaţiunea după acest proto-model, încercînd uneori, prin substituirea terminologică a *pop-art-ului*, să-i acorde atributul de valabilitate generală. Din caracterele definitorii ale acestei arte primitive desprindem funcţia bivalentă utilitar-estetică — în care un rol important îl are faţeta utilitară a magiei — şi caracterul său « popular », în accepţiunea unicităţii, identităţii şi generalizării creării şi folosirii, consumării sale de către toţi indivizii aceleiaşi colectivităţi. Desprindem, de asemenea, trăsătura sa — considerată de către Claude Lévy-Strauss drept esenţială — anume aceea de sistem de semne şi nu de artă reprezentativă. Accepţiunea care se dă azi conceptului de artă populară diferă mult după coordonatele specifice diverselor culturi în care se manifestă. Astăzi, atributele definitorii ale artei populare diferă — în afară de diferenţierile determinate de concepţiile diferitelor şcoli, de diferenţele de terminologie — în funcţie de realităţile existente în diferitele ţări, în funcţie de condiţionările variatelor coordonate care regizează accepţiunile diferite ale acestui concept, în funcţie de valorile, valenţele noi determinate de mutaţiile exercitate asupra acestor coordonate.

Astfel, în funcţie de stadiile diferite de dezvoltare — care sînt reprezentate azi pe glob în toate fazele, de la comuna primitivă şi pînă la comunism — în funcţie de sistemele social-economice diferite (ţări socialiste, capitalist-imperialiste, în curs de dezvoltare, sub ocupaţie colonială sau dominaţie neo-colonialistă), în funcţie de coordonate geografice, economice şi etnice, fenomenul artei populare are accepţiuni variate.

Existenţa, încă vie în ţara noastră, a unui proces de creaţie în masă, la ultima generaţie de creatori care au mai prins ultimele forme ale economiei gospodăriei închise de tip feudal, e dublată de existenţa unor diverse alte forme de producţie artistică. Aceasta se petrece în cadrul procesului de *inculturaţie* — ca element dinamizator al evoluţiei şi transformărilor — cauzat de creşterea internă şi impactul cu formele noi, socialiste. În lumea rurală, cu prelungiri şi reminiscenţe ale unor forme tradiţionale, are loc o trecere de la o « cultură a textelor » la o « cultură a gramaticilor », în sensul întrebuinţat de I. M. Lotman şi M. Pop.

Sub aspectul formelor de producţie, arta decorativă populară cunoaşte azi, la noi, aspecte diferite: — Creaţia artistică individuală, spontană, neorganizată, continuă să se manifeste la unele produse necesare uzului casnic. — Continuă de asemenea producţia artistică neorganizată a unor meşteri specialişti, în anumite genuri de artă decorativă. — Unii creatori individuali şi meşteri care lucrează în cadrul atelierelor organizate pe lîngă cooperativele agricole de producţie. — Unii creatori individuali şi meşteri care activează în cadrul Industriei locale. — UCECOM-ul produce creaţii de artă decorativă continuînd tradiţia sau valorificînd-o prin ateliere organizate, în oraşe sau sate, specializate în diverse meşteşuguri artistice şi prin munca la domiciliu a unor creatori individuali. — Industria uşoară produce obiecte de artă decorativă la nivelul producţiei de fabrică. — Întreprinderea de Stat Decorativa produce obiecte de artă decorativă, îndeosebi costume populare pentru ansambluri. — Artiştii decoratori creează artă decorativă în cadrul formelor de producţie ale Fondului Plastic, care mai organizează şi producţia unor creatori populari individuali şi meşteri specializaţi. — Industria produce creaţii ale designerilor etc., etc. Apare deci clar marea varietate a formelor de producţie în domeniul artei decorative, în zilele noastre.

Cuprindem deci, în zilele noastre, la noi, toată gama evolutivă a formelor de producţie ale artei populare, în contextul unei societăţi în care arta — în speţă arta decorativă, aplicată în orice fel s-ar manifesta ca proces de producţie — primeşte, pe drept cuvînt, accepţiunea de populară, în semnificaţia apartenenţei la tradiţia populară, cît şi a apartenenţei la condiţia şi concepţia nouă a omului, în confluenţa structurală economică şi culturală a României socialiste.

Nu este cazul să emitem acum judecăţi de valoare asupra acestor diferite forme de producţie în imensul proces de creaţie al artei decorative de azi, din ţara noastră. Le subliniem existenţa multiplă şi variată spre a accentua uriaşul flux creator angajat în Festivalul « Cîntarea României » — una din cele mai importante forme de manifestare a culturii noastre socialiste — şi spre a argumenta necesitatea unei riguroase selecţii, de specialitate, fără de nici un rabat, a producţiei, participării şi difuzării sale. Această selecţie se înscrie, de altfel, în importantul mesaj politic, cultural şi educativ pe care îl reflectă « Cîntarea României ».

TANCRED BĂNĂŢEANU

BISERICA DIN STRĂOANE

un monument de artă populară

Arh. P. E. MICLESCU

Între bunurile culturale moștenite din trecutul istoric al arhitecturii și al artei populare din țara noastră, bisericile de lemn ocupă un loc aparte. Lăcașuri simple, de proporții modeste, realizate cu mijloace rudimentare, ele ating totuși, pe scara valorilor estetice, niveluri deosebit de ridicate. Armonia rustică și autenticul pitoresc al plasticii lor, expresie vie a geniului creator specific poporului nostru; farmecul evocării veacurilor trecute – adesea mai aproape de legenda populară decît de strictețea cronicilor științific atestate — sînt între cele mai caracteristice însușiri ce dau, acestor umile mărturii concrete ale culturii populare și ale zbuciumului vieții de odinioară, o neprețuită valoare emoțională și o vie și profundă semnificație istorică. De aceea cercetarea lor, pentru a le putea fi asigurată protejarea și conservarea, face parte din preocupările permanente ale Direcției Patrimoniului Cultural Național.

Asemenea campanie de cercetare întreprinsă în cursul anului 1970, a dat * fericitul prilej al redescoperirii unui foarte valoros monument de artă populară din județul Vrancea care rămăsese pe nedrept trecut cu vederea.

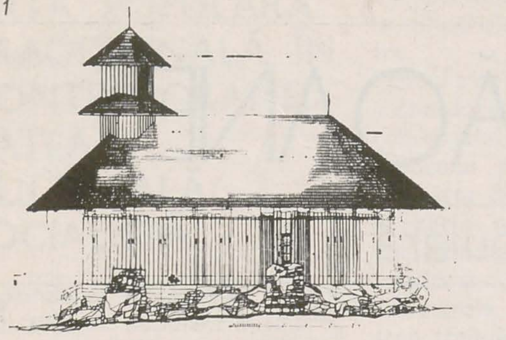
E vorba de biserica din Străoane, situată la cca 14 km vest de orașul Panciu, pe un drum lăturalnic ce se ramifică din șoseaua spre Soveja, într-un peisaj senin de dealuri molcome cu livezi și podgorii.

Neînscrisă în listele de « monumente de cultură, istorice, de arhitectură și de artă », pînă acum ea nu a beneficiat de nici una din măsurile speciale de protejare acordate unor asemenea categorii de monumente și este cu totul remarcabil că s-a putut menține încă întreagă, cu toate vicisitudinile ce le-a avut de suferit în decursul zbuciumatei sale istorii.

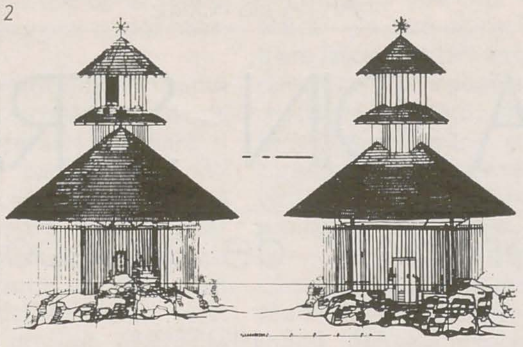
Întîi în războiul de reîntregire din 1916—18, pe timpul crîncenelor lupte de la Mărășești, cînd a fost sub focul artileriei, deoarece foișorul clopotniței (distrusă atunci) și turla bisericii erau folosite ca puncte de observație (un obuz german a pătruns drept în masa altarului).

Supraviețuirea la atîtea încercări a dat monumentului un nou și înalt prestigiu, făcîndu-l să apară în ochii localnicilor ca un simbol al rezistenței, al dîrzeniei,

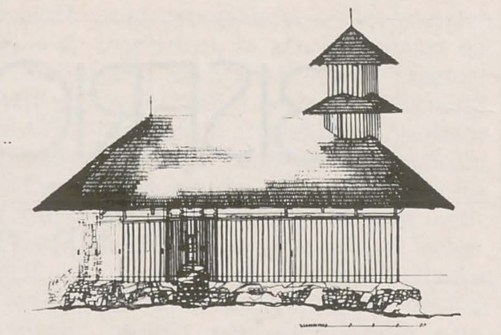
1



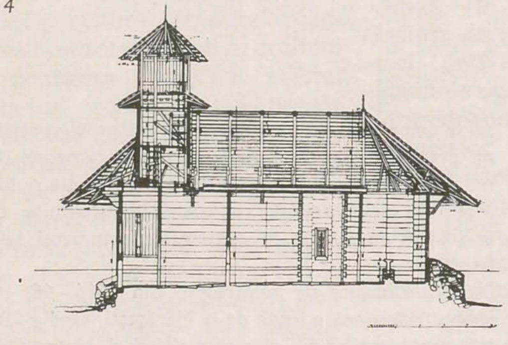
2



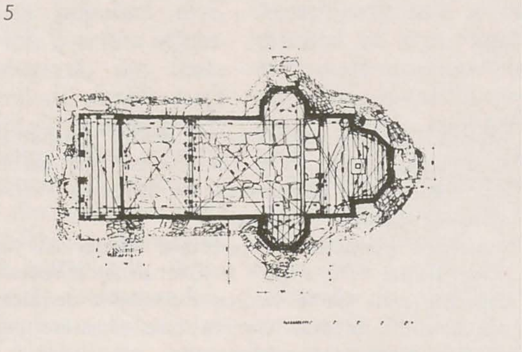
3



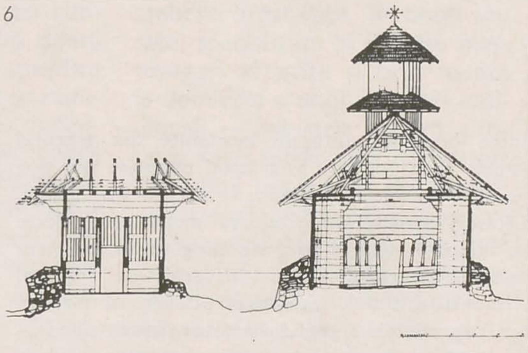
4



5



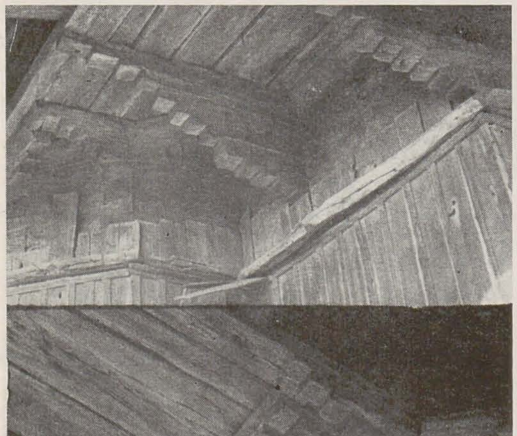
6



7

8

9



10

11

12

al eroismului luptelor de la Mărășești, și totodată ca o mărturie a grelelor jertfe suferite. Acești localnici s-au străduit să-l salveze, luînd măsuri de protejare, de susținere, de consolidare, spre a se evita accentuarea degradărilor. În 1940 biserica a fost din nou amenințată, acum de marele cutremur al cărui epicentru era în apropiere. Oscilațiile seismice dizlocînd șarpanta la încheieturi, a rămas de atunci îngrijorător de aplecată într-o parte, cu riscul de a nu mai putea rezista multă vreme acțiunii vîntului.

*

Ctitorie (datînd, potrivit tradiției, din 1477—78), a unor comandanți de oști din timpul lui Ștefan cel Mare, cu numele de Stroe, Itu și Latu, biserica este atribuită de inscripția — fără dată — săpată în bîrna de deasupra intrării, de asemenea unui Stroe Vătaf împreună cu alți doi: Drăghici și Lupu Vasile. Unele izvoare pomenesc mai precis de un Stroe cioban, fiu tot al unui Stroe și tatăl altui Stroe ai cărui fii au fost acele căpetenii de oaste de pe vremea lui Ștefan Vodă: Itu și Latu.

Inscripția bisericii, mai sus amintită, ar părea însă după aspectul grafiei, relativ recentă: anume din secolele XVII sau XVIII. Iar însuși monumentul, după cum arată azi, se vede că a fost în bună parte refăcut în aceeași perioadă.

Considerînd concluziile referitoare la tipologie ale valorosului studiu despre bisericile de lemn din Moldova (întocmit de Dr. Ioana Cristache Panait și arh. Titu Elian**) biserica Străoanelor, cu abside laterale poligonale, cu absida altarului decroșată (cu cinci laturi) și pridvor cu arcade pe latura de vest, se înscrie — după forma planului — într-un tip dintre cele mai răspîndite în secolul al XVIII-lea, cînd s-ar deduce prin urmare că ar fi fost integral reconstruită în forma ei actuală. Este oare totuși cazul să respingem a priori eventualitatea oricăror tendințe de imitare în rusticitatea unor modeste lăcașuri din lemn, a arhitecturii vechilor biserici domnești de zidărie, cu plan treflat, chiar și în epoci mai îndepărtate? La această întrebare se va putea răspunde mai cu temei abia atunci cînd se va întreprinde restaurarea monumentului și se vor adînci cu același prilej cercetările arheologice. Deocamdată, în starea în care a ajuns pînă la noi, se prezintă astfel:

În exterior, construcția din bîrne masive de stejar este ascunsă de o îmbrăcăminte de scînduri care nu lasă aparente decît cele trei rînduri superioare de bîrne de sub saceac. Acestea se îmbină la colțuri formînd tradiționalele console în retrageri succesive, cioplite, în trepte, care susțin streașina.

În fațada principală (spre vest) apare la baza acestor console brîul cioplit în chip de frînghie (torsadă), pe care-l întîlnim în mod curent la bisericile de lemn a căror fațade le împarte în două registre. Rămîne de văzut, după ce se va putea înlătura căptușeala de scînduri, dacă acest brîu nu se va fi continuat inițial și în celelalte fațade. Motivul decorativ al frînghiei este reluat în mai multe locuri în ornamentația monumentului, atît la exterior (în ancadramentele sculptate ale ferestrelor) cît și în interior. Edificiul se înalță pe un subasment alcătuit dintr-o banchetă de pămînt bătut înaltă de cca 0,80 m, întărită de o zidărie brută de susținere din bolovani de rîu și cărămidă, constituind un soclu foarte masiv de un aspect neobișnuit, care contribuie mult la originalitatea și monumentalitatea compoziției arhitecturale.

Acoperișul cu învelitoare de șiță are cea mai dezvoltată streașină din cîte ne sînt cunoscute în arhitectura rustică de lemn a Moldovei. Îndeosebi în fațada principală — a intrării — această streașină iese într-o impresionantă consolă potrivit vechilor tradiții ale arhitecturii moldovenești, reprezentînd unul din elementele cele mai expresive ale plasticii monumentului.

Turla este alcătuită din două registre, cel inferior (original) octogonal, cel superior (refăcut în 1930 cu prilejul unor sumare lucrări de protejare), de secțiune pătrată, despărțite între ele printr-o imensă streașină, la fel de expresivă ca și a bisericii și care împreună cu aceasta contribuie să accentueze caracterul neasemuit al monumentului, îndeosebi în ceea ce privește silueta ce o prezintă în fațada principală. În întreagă arhitectura populară de lemn a Moldovei această turlă iese în evidență prin originalitatea ei. Un singur caz ne mai este cunoscut, al unei biserici din județul Bacău, în satul Orbeni (între Sascut și Răcăciuni), care are o turlă asemănătoare. Și această biserică — de asemenea valoroasă — fusese ignorată pînă de curînd, cînd a fost trecută în inventarul monumentelor istorice, datorită meritului acelorași cercetători științifici din cadrul Direcției Patrimoniului Cultural Național mai sus citați *. (Ținînd seamă de asemănările ce le prezintă ambele monumente, ele vor mai trebui cercetate în paralel deoarece s-ar putea să fi fost realizate în aceeași perioadă, poate de aceiași meșteri ***.)

La Străoane, pridvorul de intrare în biserică — astăzi înfundat cu scînduri — este alcătuit din 9 arcade în acoladă de proporții elansate, a căror eleganță de stil pare specifică secolelor XVIII — XIX. Pridvorul se vede bine că nu a fost adăugat ci este organic legat de corpul clădirii, ceea ce ar îndreptăți și ipoteza unei reconstruiri a bisericii chiar în această perioadă.

În interior se remarcă, de asemenea prin eleganța lor, cele șapte arcade în acoladă pe stîlpi de stejar frumos sculptați, care despart naosul de pronaos. Tavanul de lemn boltit, azi desfăcut, se poate reconstitui cu ajutorul cintrelor ce s-au mai păstrat în biserică și al scîndurilor rudimentar decorate ce-l alcătuiau odinioară și care încă există, fiind refolosite în loc de astereală pe căprioreala acoperișului pentru montarea șiței, cu prilejul reparării învelitorilor după primul război mondial. Grinzile longitudinale pe care se sprijineau bolțile tavanului se mențin « in situ », cu marginea lor decorată în frînghie. Din distanță în distanță se văd lăcașurile cintrelor care pot astfel fi lesne reașezate la locul lor pentru reconstituirea bolților. Din vechea tîmplă, azi stricată, se mai păstrează în biserică fragmente cu ajutorul cărora ar putea de asemenea fi reconstituită. Pardoseala, din lespezi de piatră neregulate, se mai păstrează în parte. Din vechiul mobilier rustic lucrat și cioplit cu iscusință de meșteri populari — (strane, jăț arhieresc) — mai există depozitate în biserică suficiente elemente pentru a putea fi restituit integral. De asemenea și unele obiecte de cult, ca de pildă vechea cristelniță, care vor trebui restaurate pe locul inițial.

În ceea ce privește decorația, stilul ornamental și meșteșugul cu care sînt executate diversele elemente de artă plastică (ancadramentele sculptate ale ferestrelor și ale ușii de intrare, arcadele pridvorului și cele ce despart naosul de pronaos; tîmpla, mobilierul), toate în desăvîrșită armonie sînt reprezentative a celor mai vechi și autentice tradiții specifice artei noastre populare. Iar odată cu desfacerea scîndurilor aplicate pe fațade, vor mai putea să apară încă alte elemente de decorație care vor permite atunci o și mai întemeiată studiere în ansamblu a caracterului acelei ornamentații și o mai precisă situare în timp a perioadelor în care a putut fi realizată.

În general toate elementele ce contribuie la evidențierea caracterului original, atît în ce privește expresia plastică a monumentului cît și ilustrarea conținutului său istoric și emoțional, trebuie cu grijă păstrate și puse în valoare. Menționăm, ca exemplu în această privință, că însuși locul glorioasei mutilări suferite în timpul luptelor de la Mărășești în 1917, în absida altarului, nu va trebui să dispară, ci să se scoată dimpotrivă în evidență, însemnîndu-l cu o inscripție comemorativă.

În concluzie, nu lipsește nici unul din elementele de arhitectură și decorație esențiale pentru a permite realizarea unei restaurări riguroase a monumentului, astfel încît să-și redobîndească în toate amănuntele înfățișarea, așa cum o păstrase încă vie din veacurile trecute pînă la primul război mondial.

Înlocuirile de elemente alterate și reconstituirile fac parte din ordinea firească a lucrurilor la vechile construcții de lemn care în mod obișnuit — atunci cînd originea lor se dovedeste a fi dintre cele mai îndepărtate — ne parvin într-o formă relativ modificată prin refacerile succesive operate. Ceea ce importă însă cu adevărat este modul în care acele monumente au evoluat pînă în zilele noastre, forma în care au supraviețuit lucrărilor de reînnoire; întru cît anume a fost sau nu respectat spiritul original care le-a dat ființă și au rămas conforme tradițiilor străbune ale arhitecturii autohtone.

Biserica din Străoane este, în această privință, un exemplar reprezentativ deosebit de expresiv al gîndirii, al sensibilității artistice, al iscusinței meșteșugărești și, totodată, al dîrzeniei specifice poporului nostru dintotdeauna. Într-însa recunoaștem același spirit care a dat ființă miturilor populare — baladei Mioriței, povestirilor lui Creangă și totodată și artei lui Brâncuși. Privită ca un monument de artă ea este o minunată și sugestivă sculptură. Dacă expresia plastică a bisericilor de lemn maramureșene, datorită verticalității și înălțimii lor, este impresionantă prin puterea de stîrnire a elanului sufletesc, la fel și mica biserică din Străoane, cu dimensiunile ei mult mai modeste, trezește un sentiment de desprindere, de înălțare, o emoție la fel de profundă, prin mijloace mai subtile încă: înfățișînd în compoziția formelor și volumele arhitecturii imaginea fabuloasă a unei păsări măiestre care-și ia zborul.

Pentru bogatul ei conținut istoric, profund legat de solul din care s-a înălțat; pentru valoarea ei estetică și emoțională, atît de expresivă, a sufletului românesc, restaurarea bisericii din Străoane — ale cărei degradări, zi de zi mai cumplite, au adus-o treptat pînă în pragul năruirii — reprezintă o imperioasă datorie patriotică față de patrimoniul național de cultură. ■

---

* Monumentul a fost identificat în cadrul acțiunii de cercetare pe teren inițiată prin grija Direcției Monumentelor Istorice și de Artă de către Dr. I. Cristache-Panait și arh. T.D. Elian.

** *Buletinul monumentelor istorice* nr. 2 din 1972, anul XLI, pp. 39—59.

*** În ceea ce privește turla din Străoane, mai trebuie observată particularitatea ce prezintă, de a fi situată chiar deasupra peretelui de intrare din pridvor în biserică, realizînd astfel un compromis între cazul mai frecvent cu turla peste pridvor și cel mai puțin obișnuit — peste pronaos (v. *ob. cit.* **, p. 49).

---

1. *Fațada sud*; 2a. *Fațada est*; 2b. *Fațada vest*; 3. *Fațada nord*; 4. *Secțiune longitudinală*; 5. *Planul bisericii*; 6. *Secțiune prin pridvor și pronaos*; 7. *Vedere vest*; 8. *Biserica din Panciu (schiță de arh. P. Miclescu)*; 9. *Vedere est*; 10. *Grinzi sub streașină, detaliu*; 11. *Absida*; 12. *Colonete și arcade — peretele despărțitor dintre naos și pronaos.*

ISTORIE ȘI SEMIOLOGIE

Două studii exemplare semnate de Corrado Maltese oferă ocazia de a verifica aptitudinile teoriei artei de a se constitui efectiv ca un instrument critic. Primul dintre ele, publicat în 1960, este o istorie a artei italiene între anii 1785—1943, iar cel de al doilea, apărut în 1970, constituie o analiză semiologică a obiectului artistic, de fapt de comunicare. Distanța în timp care le separă constituie indiscutabil o circumstanță a evoluției criticului, dar nu înlătură confruntarea dintre ceea ce reprezintă metoda în investigarea cosmosului artistic și teoria despre această metodă. Lectura celor două lucrări fundamentează opinia exprimată cîndva de Julia Kristeva care definea semiotica ca o metateorie, un limbaj asupra limbajului care, adăugăm noi, dincolo de propriile axiome nu mai funcționează ca un sistem interpretativ cu deschidere. Metoda istoricului de artă va fi și în cazul lui Maltese aceea predominant expozitivă, chiar dacă cercetarea acoperă cîmpul mai larg al ideilor artistice, nu numai al ideilor conținute în operă. Rolul semioticianului vine să suplinească excedentul concretului, operînd cu noțiuni și categorii la nivelul conceptului. Istoria și semiologia artei se definesc în acest fel prin obiect ca fiind convergente chiar dacă sectoarele lor de cercetare ocupă poziții paralele. Ce îl determină pe Maltese ca din uimitoarea evoluție a artei italiene să opteze pentru ultimele 2 secole? Istoria sa acoperă o perioadă care a beneficiat mai puțin de cercetări sistematice integrate în istoria culturii artistice sau încadrate pe liniile de forță ale fenomenului socio-cultural. A descoperi personalitatea ottocento-ului, secolul clasicismului, pe care Maltese îl apreciază exact, ca o tradiție culturală italiană și comportamentul secolului XX preocupat de dobîndirea propriei individualități odată cu invenția unei plasticități noi: iată tentația opțiunii pentru această perioadă a istoriei artei italiene.

Originalitatea autorului trebuie apreciată raportîndu-ne la trei elemente: alegerea unghiului de vedere, selectarea materialului bibliografic și iconografic, în fine, avîndu-se în vedere metoda prezentării. Maltese a optat pentru prezentarea artei în contextul condițiilor culturale generale refuzînd, după cum recunoaște, atît « concepția artei ca succesiune de medalioane » cît și concepția « istoriei faptelor artistice ca pură cronografie, ca anecdotă, sau ca alăturarea unei istorii paralele ». Istoria sa, fără a desprinde faptele artistice de evoluția generală a aptitudinii și gustului estetic, urmărește nu atît descendența morfologică a unui stil din altul, cînd mai ales humusul ideilor estetice stabilizate odată și în legătură cu constituirea expresiilor plastice. Privite ca articulații ale limbajului artistic, operele comunică, pe lîngă propria cosmicitate, și referințe în legătură cu ansamblul faptelor culturale contemporane.

Istoria lui Corrado Maltese nu este cu toate acestea un studiu aplicat de semiologie și cu atît mai puțin nu adoptă o metodă semiologică. Metoda sa rămîne pur istorică, diacronică și integratoare. Alături de ea studiul asupra mesajului artistic obiectual reprezintă un veritabil « compte rendu » asupra potențelor și limitelor perspectivei particulare oferită de semiologie.

Se poate spune că semiologul operează predominant cu date sincronice chiar dacă preocuparea pentru relația în evoluție nu este absentă. Punctul inițial de plecare este considerarea artei ca limbaj global, distinct de limbajul plastic (al genului artistic). De aici și concluzia pe care se clădește întregul edificiu teoretic, aceea a posibilității de a include arta în sfera fenomenelor lingvistice, apreciind-o sinonimă fenomenelor de comunicare. Ipoteza următoare pe care o avansează C. Maltese este aceea a particularităților comunicării prin obiecte capabile să ocupe un spațiu. Se circumscrie ea astfel domeniului de investigație al cercetătorului: Obiectul artistic/opera, interpretat ca mesaj prim și definit ca fiind acela care se semnifică pe sine drept semnificat a ceva.

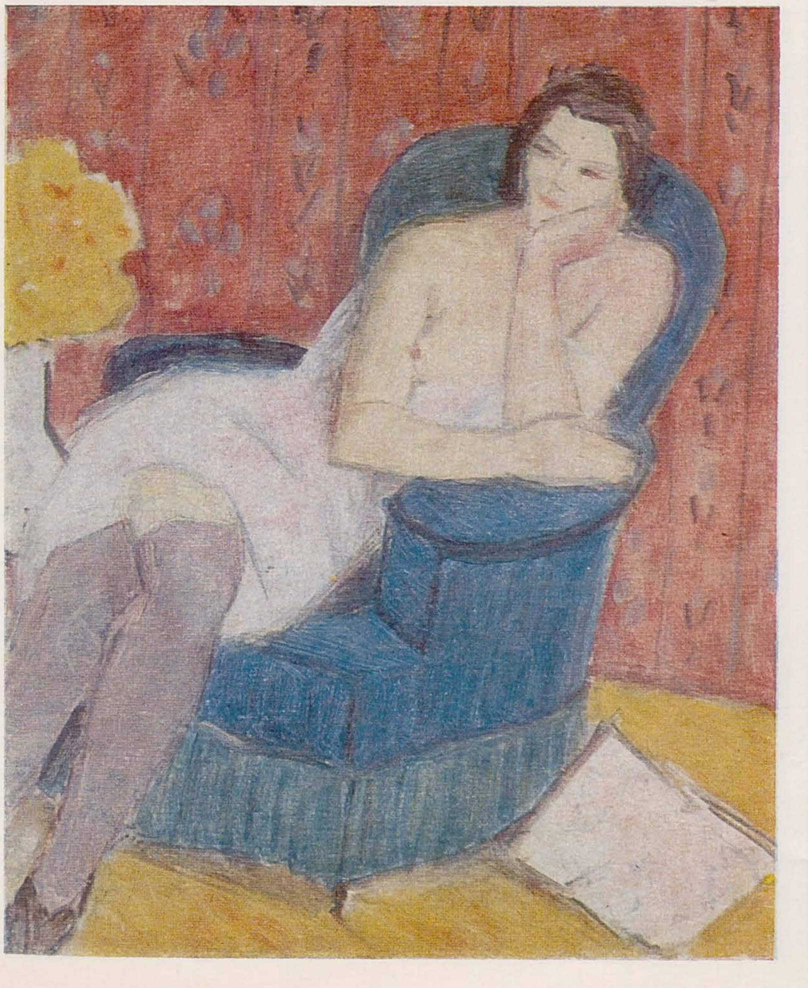
Semnificantul se identifică cu semnificatele într-o situație pe care din perspectivă informațională Marshall McLuhan o formula stabilind identitatea dintre mediu și mesaj. Analizele aprofundate asupra condiției ontologice a obiectului, asupra morfologiei și fiziologiei percepției sale vădesc o preocupare care din necesități euristice depășește domeniul strict al esteticii. Înainte de a semnifica ceva, obiectul/mesaj trebuie să se semnifice pe sine ca purtător de semnificație, cu alte cuvinte ne aflăm în fața unei *semnificații de identificare*, distinctă de *semnificația purtată*. C. Maltese observă la un moment dat că în semiologia obiectuală dezvoltarea semnificanților a mers dincolo de dezvoltarea semnificatelor. Remarca poate fi atribuită și studiului său odată ce secțiunile centrale au în vedere, chiar dacă din rațiuni explicative, tocmai condiția semnificanților. Din relația tricotomică semnificant-semnificație-semnificare, cercetarea lui C. Maltese insistă asupra semnificantului și mai puțin asupra actului de semnificare propriu-zis. Intervenția emițătorului și a receptorului, a artistului și contemplatorului își vădesc importanța tocmai în acest proces, stabilind odată cu procesul semnificării și elementele sale. Eficiența și chiar existența semnificantului este dependentă de coeficientul cultural care îl definește pe receptor. Introducînd conceptul de comunicare involuntară, Maltese face trimitere tocmai la aptitudinea universală pentru semnificare a oricărui dat, cu condiția de a fi pus într-o situație semiotică. Spuneam că logica discursului a determinat investigații ce depășesc interesul estetic strict, avansînd ipoteza aplicabilă oricărui tip de comunicație, nu numai comunicației artistice de tip plastic (comunicația artistică obiectuală). Din acest punct de vedere stabilind ca obiectiv central poziția obiectului semnificant în procesul de comunicare, studiul lui Corrado Maltese apare ca un efort substanțial adus la constituirea premiselor unei semiologii a artelor plastice.

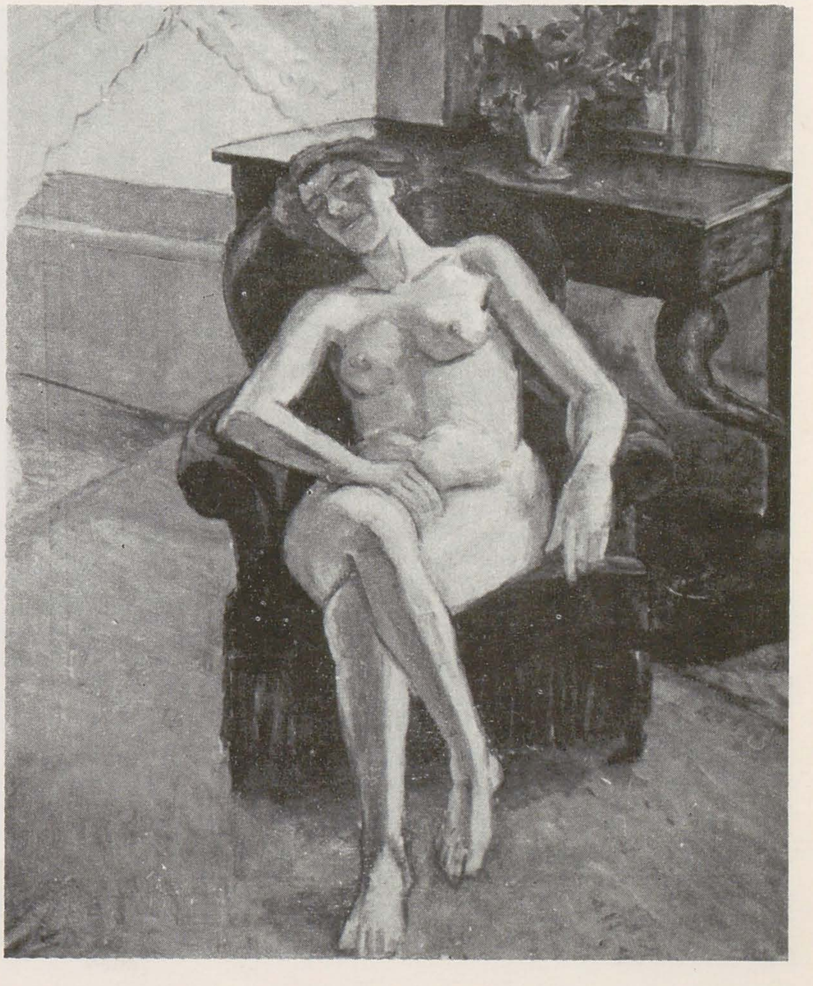
MIHAI NICOLAE

PALLADY

ÎNCERCĂRI DE ANALIZĂ CANTITATIVĂ

Cercetarea științifică a obiectului de artă poate beneficia și de aportul metodei cantitative de analiză, care să constituie un mod complementar de investigare. În elaborarea operei de artă plastică, artistul întrebuințează elemente formale de ordin cantitativ: ritm, raport geometric, proporție metrică, traseu compozițional, raport cromatic cantitativ etc., toate alcătuind un repertoriu de « instrumente » folosite diferențiat în funcție de personalitatea artistului. Ele asigură unitatea concretă a operei plastice și totodată sînt subordonate întregului ei. De multe ori criptice — din cauza acestei duble funcții — ele pot contribui la definirea unei anumite structuri-sistem caracteristice pentru stilul și tehnica unui artist. Deși în număr mic, aceste constante cantitative se pot combina, preferința artiștilor pentru un anume procedeu putînd determina multiplicarea variantelor tipurilor de bază.
Studiul unor asemenea variabile se poate face și prin metode de analiză cantitativă, iar prelucrarea datelor notate, prin metode matematico-statistice. Analiza cantitativă, în accepțiunea cea mai largă a termenului, poate pune în evidență, de pildă, utilizarea cu anumită frecvență, semnificativă, a unor elemente formale în structura operei. Putem nădăjdui să ne apropiem astfel de identificarea instrumentelor formale de care a uzat artistul în etapa inițială a procesului de creație, de unele aspecte de sistem care îl definesc. Utilizarea statisticii matematice (aplicată în analiza cantitativă a operei) nu trebuie înțeleasă ca scop în sine și nici ca modalitate care scutește pe cercetător să emită ipoteza de lucru, să interpreteze critic și logic rezultatele observate. Cercetarea care se sprijină pe metode statistice propune un mod specific de a pune problemele și în primul rînd stabilirea repertoriului de caracteristici care pot fi exprimate cantitativ. Astăzi analiza structurală a operei poate beneficia, fără îndoială, de un arsenal matematic (analiză combinatorie, analiza sistemelor, analiză canonică) complex și servit de o tehnică de calcul evoluată (calculatoare), dar există suficient material neexplorat și care poate fi tratat cu succes printr-o tehnică statistică simplă. Putem să considerăm obiectul de artă ca reprezentînd rezultanta unor operații de ordin tehnic, în care individualitatea creatoare și originalitatea artistului conduce « repertoriul formal » spre o integrare finală care este expresia plastică. Sîntem în măsură să identificăm « repertoriul » de elemente-bază și să deslușim « codul » utilizat de artist mai frecvent, și care îl reprezintă pe parcursul variației intraindividuale a creației.
Obiectul de artă poate fi cercetat precizîndu-i poziția în raport cu ansamblul operei, ori pentru a evalua locul pe care îl are față de o « normă » definitorie a creației artistului într-o perioadă de lucru semnificativ delimitată.
Un model simplu al organizării unei cercetări de tipul celei pe care o întreprindem impune: stabilirea caracterelor ce vor fi observate; notarea sistematică a datelor; prelucrarea statistico-matematică.
Evenimentele formale care stau la baza structurii obiectului de artă se pot împărți în două categorii: 1°. caracteristici cantitative care se măsoară și se exprimă în valori absolute (dimensiunea unor suprafețe, proporții, înclinația unor axe, intensitate și proporții cromatice etc.), 2°. caracteristici calitative la care notăm gradul de exprimare prin calificativ.
Am acordat atenție considerațiilor de mai sus, deoarece încă nu sîntem familiarizați cu practica unor studii și cercetări care beneficiază de metoda statistică în abordarea fenomenului creației plastice și în analiza operei de artă plastică. Am fost stimulați în cercetarea pe care am întreprins-o de sugestii venite cu prilejul unei comunicări a pictorului Al. Ciucurencu dedicată creației lui Th. Pallady. S-a pus cu acel prilej o întrebare, care a rămas fără răspuns, și anume: părea inexplicabil cum pictorul, care a dovedit o extremă rigoare în compoziție, practica « decupaje » aparent neașteptate pe motivul figurativ principal al lucrării și aceasta în special atunci cînd era folosit corpul uman (fig. 1). Amploarea acestor « decupaje » este diferită și lasă impresia că artistul s-a abătut de la un principiu fundamental al compoziției, de un anumit tip, care obligă la utilizarea suprafeței în așa fel încît să primească tot motivul, mai ales cînd e vorba de reprezentarea figurii umane.





Examinarea operei lui Pallady ne arată că « decupajele » la nivelul segmentelor corporale este destul de frecventă, ca atare sîntem obligați să nu le considerăm întîmplătoare ci determinate cauzal. Artistul, prețuind cadențele, proporțiile, traseele compoziționale, urmărea, evident, să « compună » suprafața tabloului. Pentru pictor era importantă rezolvarea compoziției în totalitate; aranjarea obiectelor cu respectarea fidelă a descrierii configurației constituia un element secundar al figurației.

Ne-am propus astfel să găsim răspuns la cîteva întrebări:

1) care este frecvența « decupajelor » în compozițiile cu figură umană (eliminînd portretul și compozițiile în care « decupajul » se justifică);

2) dacă « decupajul », ca procedeu tehnic, apare cu o frecvență diferită în naturile statice, față de compozițiile cu corp uman;

3) proporția relativă a cîmpului compozițional (suprafața tabloului) constituie sau nu un factor determinant pentru utilizarea decupajului ca modalitate de cuprindere a motivului;

4) decupajul este în funcție de dificultățile ridicate în reprezentarea stațiunii (șezînd, în picioare ori orizontal);

5) stațiunea evocată constituie un factor determinant al mărimii « decupajului »;

6) repartiția « decupajelor » în ariile compoziției este diferită la compozițiile de tip natură statică și compozițiile cu figură.

Eșantionul picturilor supus cercetării este reprezentat de selecția prezentată în catalogul « Omagiu lui Th. Pallady » (Expoziția comemorativă organizată cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la nașterea artistului, Șt. Dițescu, București 1971). Compoziția eșantionului după « genul » picturii este: 29,9% compoziții în care motivul principal este corpul feminin; 41,1% compoziții cu obiecte; 29,0% peisaje. Ocupîndu-ne de compoziții observăm că acestea constituie 71,0% din lucrările prezentate. Dintre acestea 52,4% sînt compoziții cu figură umană și obiecte, 47,6% compoziții numai cu obiecte. De la început constatăm că Pallady a preferat portretului și peisajului, compozițiile numite tradițional natură statică și nud. Între preferința pentru natura statică și nud diferențele, în eșantionul amintit, sînt nesemnificative (— 3,8%); pentru artist posibilitățile ambelor genuri, din punct de vedere plastic, par să fie identice.

a) Frecvența « decupajelor » în compozițiile cu figură este de 70,2%, frecvență net diferită de cea găsită la naturile statice (35,6%). Diferența este semnificativă ($\chi^2 = 22,07$, $p < 0,001$) și indică dependența folosirii procedeului în special în compoziția cu figură (tabel I).

Tabel I: Repartiția frecvenței « decupajului » după genul compoziției (criteriul χ^2)

	Natură statică	Compoziție cu figură	
Nedecupat	74 64,4% (58,0)	23 29,8% (38,9)	97
Decupat	41 35,6% (56,9)	54 70,2% (38,0)	95
	115	77	192

$\chi^2 = 22,07$, $p < 0,001$

Acceptăm, așadar, că decupajul este expresia unui procedeu tehnic care este folosit sistematic și electiv în compozițiile cu figură. Este interesant că dacă nu ținem cont de genul picturii unde întîlnim « decupajul » și o tratăm global (natură statică + nud), decupajul este întrebuințat în proporție aproape egală (49,9%) cu tehnica centrării motivului în spațiu compozițional (50,1%). Observația merită să fie reținută deoarece sugerează folosirea regulilor « clasice » de compoziție, care pretind și respectarea integrală a motivului principal, dar și un procedeu propriu, variat de la norme, care are ca scop cuprinderea spațiului compozițional prin motiv, procedeu original și modern. Aceste observații ne îndreptățesc să apreciem că nota originală și novatoare a gîndirii plastice la Pallady se concretizează în acele picturi unde întîlnim procedeul « decupajelor ».

b) Ne putem gîndi că artistul a « decupat » din motiv deoarece avea de întîmpinat dificultăți de încadrare, dificultăți ridicate de forma suprafeței tabloului. Or, corelînd frecvența « decupajelor » cu indicele de formă al tabloului (I. de formă $= \frac{\text{latura mică}}{\text{latura mare.}} \cdot 100$) și postura motivului reprezentat de corpul uman constatăm: 1°. indicele mediu de formă al suprafeței compoziționale unde sînt prezente decupaje ($\overline{m} = 81,09\%$) nu este semnificativ diferit de indicele mediu al tablourilor fără decupaje ($\overline{m} = 80,98\%$); 2°. nu există o corelație între forma suprafeței și postura reprezentată ($\chi^2 = 1,55$, $p > 0,10$, tabel II).

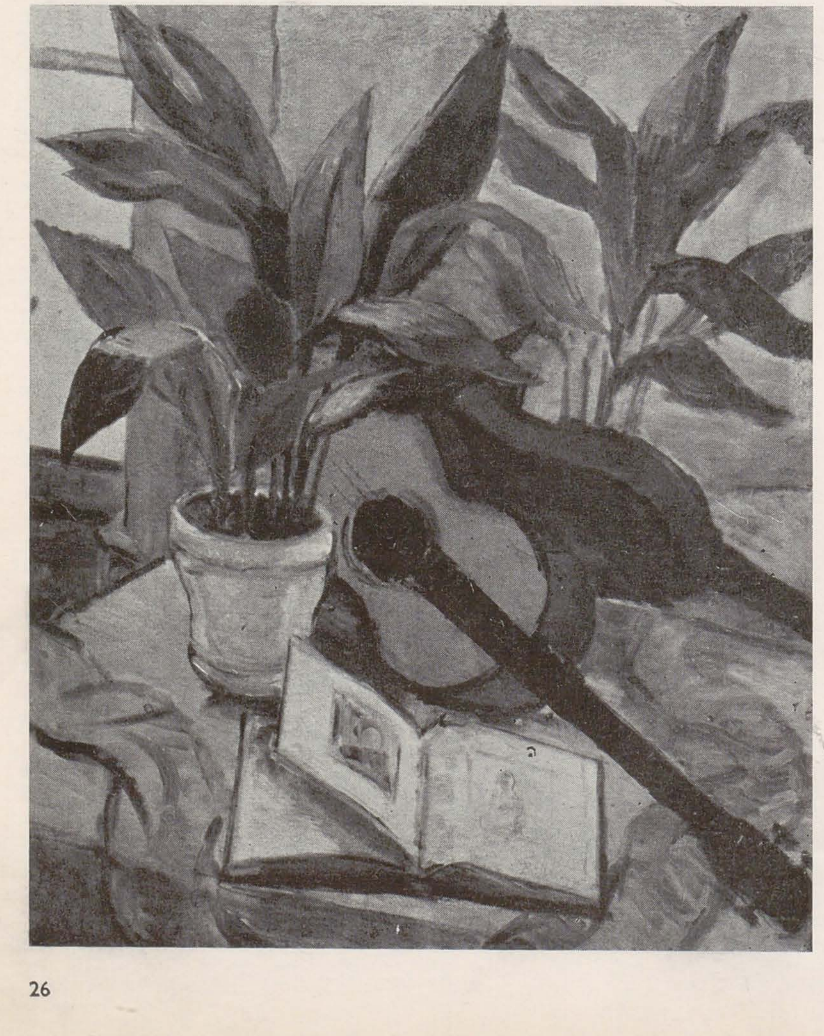
Tabel II: Semnificația frecvențelor tipului de postură și a indicelui de formă al tabloului (criteriul χ^2)

	χ – 79,9%	80,0% – 89,9%	90,0% – χ	
Postura șezînd	8 (9,7)	27 (24,4)	2 (2,7)	37
Postura verticală și postura orizontală	6 (4,2)	8 (6,7)	2 (1,2)	16
	14	35	4	53

$\chi^2 = 1,55$, $p > 0,10$

c) Adîncind analiza, am notat amploarea « decupajului » prin amplu, moderat și mic. Artistul a practicat în special decupajul moderat (66,03%) și postura șezînd a modelului (69,81%).

Mai mult, nu există o semnificație cantitativă în distribuția frecvenței amplitudinii decupajului și tipul de postură evocat în tablou ($\chi^2 = 5,22$, $p > 0,05$, tabel III). Astfel ne dăm seama că procedeul, numit de noi al « decupajului », nu este în funcție de motivul figurat, nu este legat de eventuale dificultăți de punere în pagină a unei anumite posturi (deși din experiență este cunoscută dificultatea diferită pe care o ridică tipurile de posturi atunci cînd se cer rezolvate problemele de echilibru și de încordare).



Tabel III: Semnificația frecvențelor «decupajului» în raport cu tipul de postură al modelului (criteriul χ^2)

	Decupaj amplu	Decupaj moderat	Decupaj mic	
Postura șezînd	11 (8,3)	6 (8,3)	20 (20,2)	37
Postura verticală și postura orizontală	1 (3,6	6 (3,6)	9 (8,7)	16
	12	12	29	53

$x^2 = 5{,}22$, $p > 0{,}05$

Apare un aspect paradoxal: « decupajele » sînt frecvente atunci cînd pictorul evocă postura șezînd, deși aceasta poate fi cuprinsă mai lesne în cîmpul compozițional. Pornind și de aici, sprijinindu-se pe o concluzie reieșită anterior, interpretăm observația prin prisma acordului care se cere satisfăcut între două elemente: totalul suprafeței tabloului acoperită de motiv și spațiul compozițional din jurul motivului. Suprafața tabloului ocupată de motivul postură al corpului șezînd este suficient de evocatoare pentru receptarea motivului, așadar se poate renunța la unele detalii segmentare, fără risc compozițional. Pentru postura verticală (model în picioare) aspectele sînt diferite.

Din cele discutate pînă acum se desprind o serie de rezultate ce pot fi acceptate în limitele unor ipoteze posibile. Esențial ne apare faptul că Pallady utiliza un sistem tehnic de figurație care îl caracterizează; noi am cercetat « decupajul » motivului, unul din elementele repertoriului. S-ar putea crede că în compoziția cu « decupaje » se regăsește modelul compozițiilor derivate din metoda instantaneului fotografic care surprinde motivul ca un fragment al realității, încadrat de obiectivul aparatului de luat vederi. Or, analizînd distribuția amplasamentului acestor « decupaje », constatăm că sînt dirijate ca loc în suprafața compoziției, parcă artistul ar fi utilizat « ariile privilegiate ale percepției » ale unei suprafețe cu rol informațional. Nu este deci vorba de secțiuni întîmplătoare, ci de o ordonare a acestor « decupaje ».

Cercetările de psihologie experimentală și fiziologie a vederii, destinate aplicațiilor ergonomice, pun în valoare fapte pe care practica și tehnica plastică le cunoaște, fără a fi încercat încă să le justifice. Se știe, acum, că în timpul vederii ochii nu rămîn nemișcați, ei sînt în mod constant animați de mici mișcări care au ca efect solicitarea anumitor receptori retinieni. Această mișcare a globilor oculari se numește micronistagmus ocular. În plus ochiul mai are o serie de mișcări sacadate, de un alt ordin de mărime, între care se găsesc momente de fixare perceptivă. Așadar explorarea perceptivă este seriată, discontinuă și parcelară. Experiențele (Lincoln și Averbach) arată că frecvența momentelor de fixare, deci perceptive, diferă în raport cu cadranele unui « cîmp » supus examinării (acest cîmp poate fi și suprafața tabloului).

Frecvența procentuală a fixărilor perceptive pentru un tablou a cărui suprafață a fost împărțită în 16 cadrane (fiecare cadran sfert de suprafață a fost subîmpărțit în patru cadrane secundare) este:

1. cadranul superior stîng: 45,5% fixări perceptive,
2. cadranul superior drept: 29,0% fixări perceptive,
3. cadranul inferior drept: 14,0% fixări perceptive,
4. cadranul inferior stîng: 11,5% fixări perceptive.

Experiențele arată că zona inferioară a tabloului este locul celor mai numeroase omisiuni perceptive. S-a mai arătat că subcadranele reprezintă arii privilegiate; din acest punct de vedere cel mai bine situat este subcadranul cel mai aproape de centrul tabloului din aria principală stîngă (86,0% preluări informaționale corecte), spre deosebire de subcadranul inferior stîng al sfertului principal inferior drept (50,0% percepții).

Așadar, ochiul tinde să urmărească conturul formelor într-un mod discontinuu și cu întoarceri înapoi. Ombredan (1954) arată că: percepția este o explorare organizată și secvențială; în fiecare moment subiectul alege pasul următor optînd pentru cel mai probabil din ceea ce i se prezintă; probabilitățile sînt subiective și depind de problematica subiectului, explicîndu-se astfel și rolul motivației în percepție. Explorarea perceptivă se oprește atunci cînd obiectul a fost identificat, repornirea implică probabilități maxime și deci o redundanță maximală și cît mai economică. Ne putem permite să afirmăm că ochiul este orb pentru o seamă de detalii. Comparat cu o fotografie, tabloul unui pictor este despovărat de amănunte și prin aceasta mai bogat în evocări decît o fotografie. Artistul este capabil, conducîndu-se după reguli sau spontan, să structureze cîmpul compoziției și prin aceasta dă un ghid ochiului, care este condus pe drumurile unde întîlnește obligatoriu toate semnele caracteristice, într-un mod cît mai economic.

Analiza sediului « decupajelor » în compoziția cu figură la Pallady arată că acestea se găsesc mai cu seamă în cadranele neprivilegiate perceptiv, ca și cum artistul ar scuti privitorul de percepția « decupajului ».

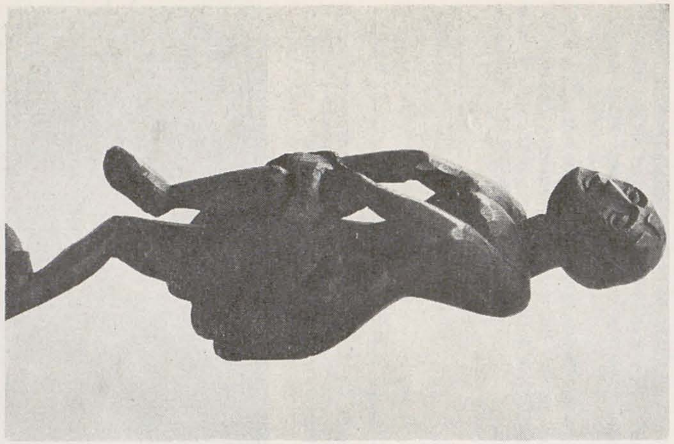
Astfel acesta devine neaparent prin șansa de a nu fi frecvent perceput, deci este nestînjenitor în evocarea motivului propus de pictor, mai cu seamă că se poate vorbi și de o concurență perceptivă care se face prin compunerea în cîmpurile privilegiate ale tabloului a unor semne plastice de interes care provoacă fixarea perceptivă. Decupajele pot fi prezente în conștiința privitorului abia după integrarea sintetică a tabloului, ca o constatare secundară, nesemnificativă, ca accidente întîmplătoare.

Amplasarea dirijată a « decupajelor » în cîmpurile neprivilegiate perceptiv arată că pictorul le-a practicat după un sistem deliberat, subordonat compoziției suprafeței tabloului, experiența plastică orientînd alegerea acestei soluții după o tehnică proprie perfect stăpînită.

DAN CRISTIAN POPESCU

pag. 25: 1. În fotoliu (compoziție cu « decupaj »); 2. Nud (compoziție cu cuprindere integrală a motivului principal); pag. 26: 3. Natură statică cu ghitară; 4. Natură moartă (Pălăria și umbrela artistului), ulei (compoziție cu « decupaj »); pag. 27: 5. Natură moartă (compoziție cu cuprindere integrală a motivului); 6. Flori

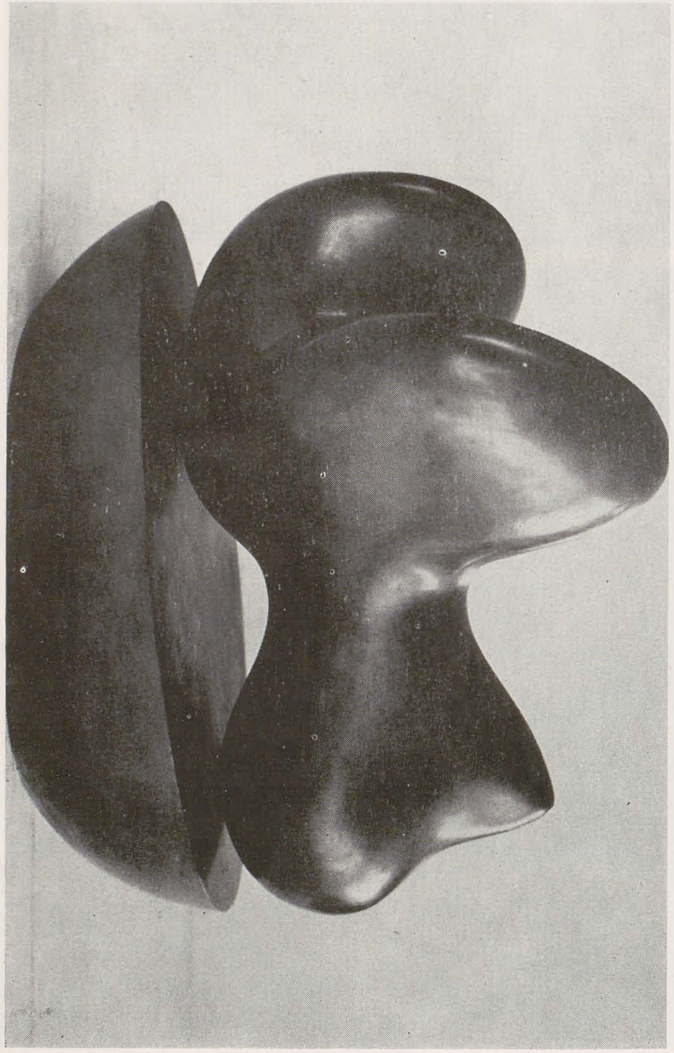
W. LEHMBRUCK: *Femeie îngenuncheată, bronz, Muzeul W. Lehmbruck, Duisburg*



ERNEST LUDWIG KIRCHNER: *Dansatoare, lemn pictat, colecţie particulară*

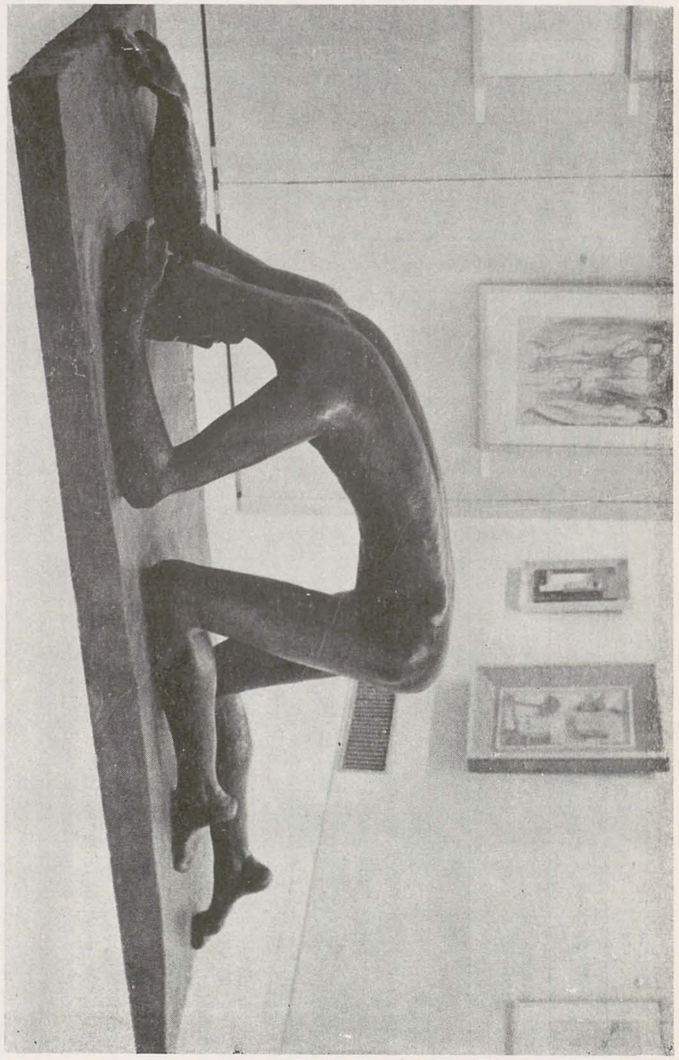
GEORG KOLBE: *Dansatorul Nijinsky, bronz, Muzeul din Wiesbaden*

ARP: *Concreţie umană pe taler oval, bronz, Muzeul W. Lehmbruck, Duisburg*



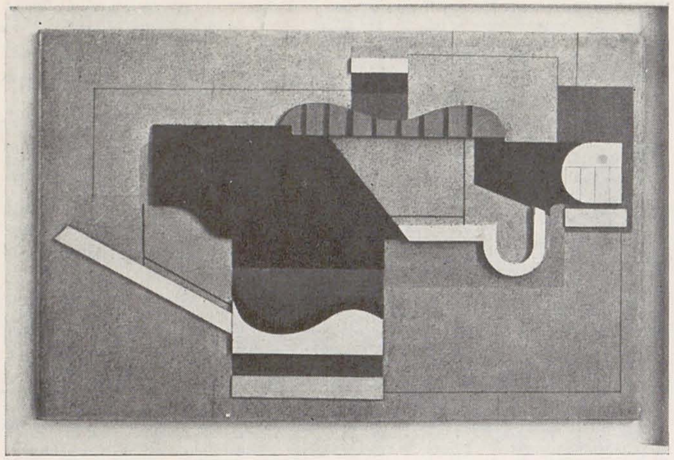
ERNST BARLACH: *Răzbunătorul, bronz, Casa memorială E. Barlach, Hamburg*

W. LEHMBRUCK: *Cel căzut, bronz, Colecţia familiei Lehmbruck*



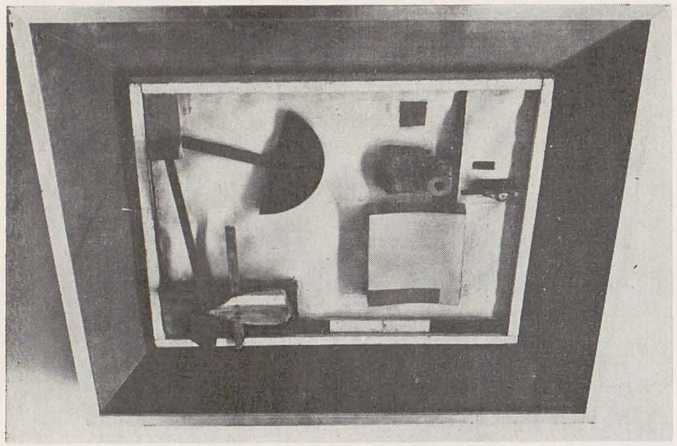
SCULPTORI ŞI GRAFICIENI GERMANI

Cu expoziția de sculptură și desene de sculptori germani de la începutul secolului XX (1900—1933), un capitol de istoria artei, destul de puțin cunoscut la noi, și-a revelat semnificațiile și interesul. Capitolul este important, totuși nu absolut de sine stătător în interiorul artei germane. În umbra lui, ca un hinterland decisiv prin eflorescențele sale, se află capitolul picturii germane din aceeași vreme, cu toate căutările și neliniștile ei, cu toate influențele exercitate ori asimilate. O parte din sculpturi — și dintre cele mai semnificative — sînt opere ale unor pictori care au avut un rol hotărîtor pentru evoluția gîndirii artistice germane în secolul XX: Franz von Stuck, E. L. Kirchner, Franz Marc, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister. La alți sculptori, relația cu pictura epocii, atît din punctul de vedere al invenției iconografice cît și din cel al înnoirii limbajului, este foarte accentuată: operele timpurii ale lui Kolbe, operele lui Edwin Scharff, ale lui Bernhard Hoetger, Marg Moll — soția pictorului Oskar Moll — este evidentă. Jugendstilul, cubismul, Art-deco, în variantele lui germane și-au pus pe rînd amprenta pe căutările unor sculptori germani, a căror creație a contribuit la structura unui peisaj artistic viu și nervos, teren fertil de reluări pentru artiștii de azi, din multe țări ale lumii. Cu astfel de implicații, expoziția de sculptură germană, deși sub aspectul organizării ei muzeografice a fost concentrată în principal pe sublinierea unor creații de sculptură specifică, în parte avînd încă strînse legături cu tradițiile sculpturii clasice, a reușit să sugereze existența acelor puncte de întîlnire inovatoare dintre arta germană și arta europeană a aceleiași perioade, prin experiența cărora gîndirea artistică a secolului XX și-a constituit noi concepte active. Diviziunea materialului expus pe mai multe etape — uneori interferente — a avut darul de a releva, dincolo de analiza stilurilor și formelor, cu grijă urmărite, și prin desenele paralele sculpturilor, momente ale evoluției raporturilor dintre artist și realitatea sau miturile și nostalgiile lumii moderne. Aceste relevări nu au fost întotdeauna programatic urmărite; uneori ele se desprindeau, cu intensitate, din însuși faptul că diviziunile nu aveau caracterul unor compartimentări didactice, ci includeau ceea ce s-ar putea numi lucrări « premonitorii », al căror sens estetic și filosofic apare modificat dacă este examinat retroactiv, în lumina experiențelor artistice ulterioare. În special în primul compartiment, gîndit ca un capitol introductiv la semnalele inovatoare ale operelor aparținînd propriu-zis secolului XX, își fac loc cîteva lucrări a căror arie sugestivă este mai vastă decît arta sculpturii, și care, prin aparițiile lor, condimentează spiritual demersul cronologic pentru care au optat, în linii mari, organizatorii expoziției.
Într-adevăr, în grupajul cuprinzînd cîteva lucrări — sculpturi și desene — de Adolf Hildebrand, neoclasicul a cărui sensibilitate încununează într-o sinteză fără fisuri legătura dintre rigorile academice și elanul vitalist-romantic, caracteristică multor forme de expresie ale spiritualității germane, două lucrări animaliere de August Gaul, de cea mai precisă factură realist-academică, nuanțată anecdotic cu finețe și două lucrări de L. Tuaillon cu subiecte din mitologia greacă, animate însă de energetismul concentrat care-și face loc în lirismul german de la finele secolului XIX și începutul secolului XX, « Diavolul » lui Thomas Theodor Heine de pildă, constituie o intervenție din cele mai surprinzătoare. Cunoscut ca grafician polemist în cadrul revistei Simplizissimus în München-ul anilor răscrucii de veac, Th. Th. Heine este unul din aderenții plini de fervoare la voga formelor plate, simplificatoare, ale Jugendstilului. Cu sculptura lui adusă în această expoziție — ea datează din 1902/1903 — și care prin anume elemente de structurare a formelor și a accentelor lor expresive îl anunță pe Barlach, dar se înscrie și în istoria șarjei expresioniste — organizatorii expoziției deschideau de la intrarea în expoziție un sistem de contexte care, depășind sculptura ca gen de artă, o atașează eforturilor de încarnare expresivă mai generală a unor noi adevăruri și modalități de simțire.
La fel de surprinzător apare în acest context — în special dacă ținem seama de data lucrării — « Proiectul pentru un monument » (1898—1900) de Hermann Obrist, celebrul decorator al Jugendstilului, precursor al sculpturii monumentale abstracte. Apropierea acestui proiect de faimoasa schiță de monument creată de Tatlin în 1919—1920 pentru a III-a Internațională, este izbitoare; deosebirea constă numai în modul de direcționare a simbolului ascensiunii, încă discret figurat de Obrist. Revelator este și desenul din 1895 intitulat « Fumul de țigară plastic » devenit în 1914 sculptura « Evoluție » care a însemnat, în cadrul expoziției Werkbund din același an la Köln, un moment de apogeu pentru Obrist. Adăugînd la acestea și cele două sculpturi ale lui Franz von Stuck, în special pe cea intitulată « Helena », cu ingenioasa ei asociație de neoclasicism antichizant în motiv, somptuozitate müncheneză în detalii, grație gotică în dehanșarea atitudinii și o subtilă perversiune de tip Jugendstil în atmosfera lucrării, întîmpinam, încă din primul compartiment al expoziției, o schiță a confruntărilor esențiale ale artei moderne germane cu ea însăși.
În același sens putea fi înțeleasă și importanța deosebită acordată lui Wilhelm Lehmbruck. În sculptura lui, raporturile dintre formă și expresie ajung la o claritate deplină a țelurilor care rămîn la nivelul acelui ideal permanent în arta germană, de sinteză între natura romantic idolatrizată în carnalitatea ca și în lirismul ei și o severitate activă a spiritului, diferită de spiritul constructiv al culturilor mediteraneene dar exercitînd o funcție ordonatoare asemănătoare acestuia. La Lehmbruck, toată această dialectică a experiențelor existențiale poate fi urmărită și integrată clar în șirul experiențelor culturale cu care acest sculptor, mai mult decît alții din școala germană a epocii, a avut contacte directe. De la Meunier la Rodin în anii debutului, de la Matisse și Derain, la Brâncuși, Georg Minne, Archipenko și Maillol, Lehmbruck a selectat cu o intuiție sigură și a decantat ceea ce propria-i personalitate și personalitatea lui națională puteau efectiv asimila și fertiliza.

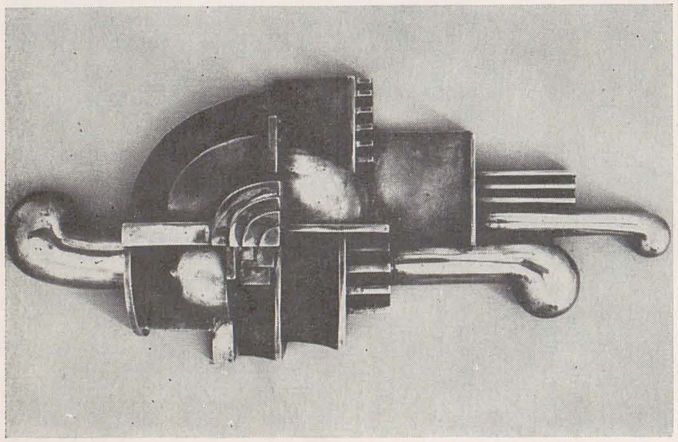


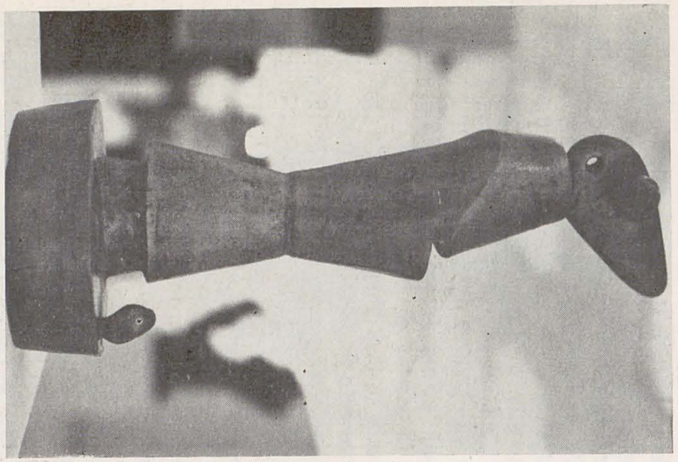
WILLI BAUMEISTER: Pictură de perete în negru şi roz, tehnică mixtă, colecţie particulară

KURT SCHWITTERS: Tablou « MERZ » Kykduin, relief, lemn pictat, Galeria Marlborough Ltd., Londra



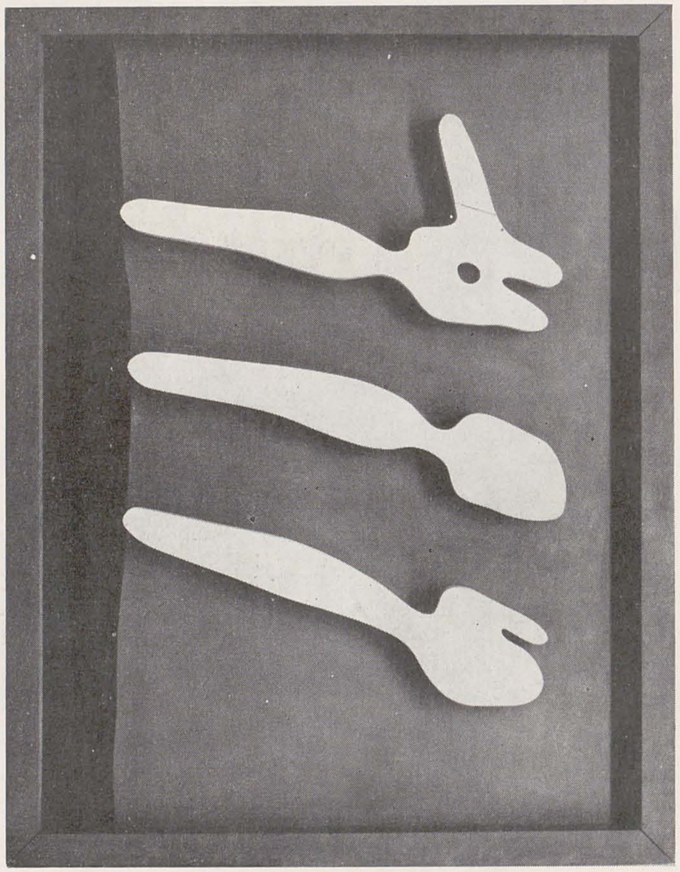
OSKAR SCHLEMMER: Sculptură ornamentală, argint turnat, Staatsgalerie, Stuttgart, colecţia Tut Schlemmer

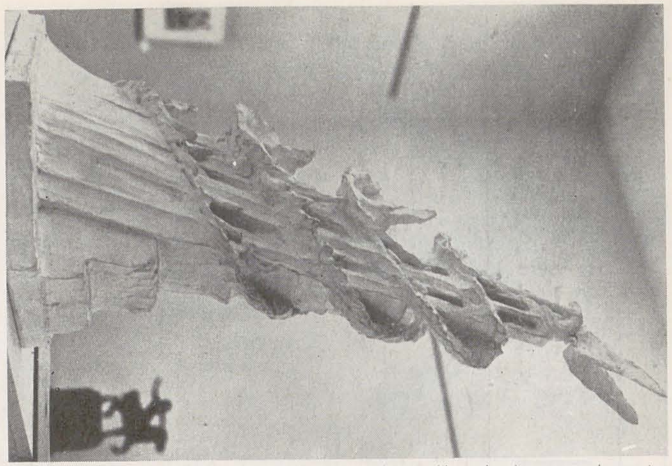




MAX ERNST: Habakuk, bronz, colecţie particulară

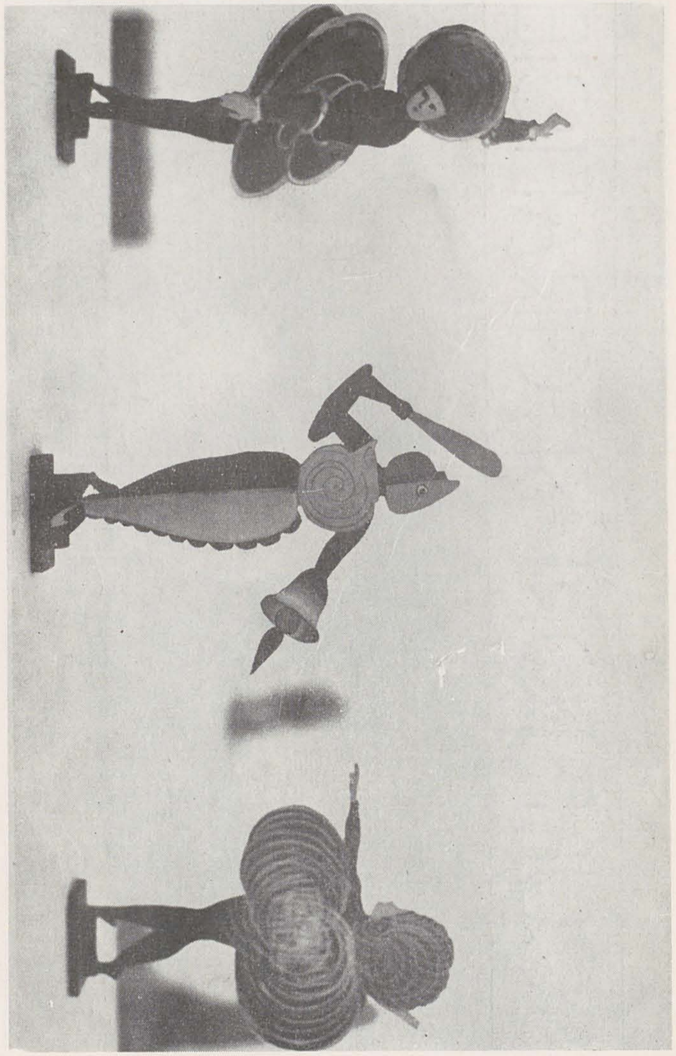
ARP: Trei bastoane de promenadă, lemn pictat, colecţia de artă a landului Renania de nord — Westfalia





HERMANN OBRIST: Proiect de monument, ghips, Muzeul de arte decorative din Zürich

OSKAR SCHLEMMER: Figurine pentru « Baletul triadic », lemn pictat, colecţie particulară



« Weltschmerz »-ul (« durerea de a fi în lume ») romantismului german, care acționează, uneori și prin intermediul unei senzualități naturaliste, cu reminiscențe aproape obscene, dobîndesc la Lehmbruck o evidență oarecum dramatică. « Îngenuncheata » din 1911, mereu comparată cu « Rugăciunea » lui Brâncuși — comparație interesantă mai ales în măsura în care permite relevarea deosebirii dintre două atitudini în fața unui motiv plastic parțial identic — ca și « Căderea » (1915—1916), denumită și « Soldat căzut », ca și « Torsul » feminin din 1918, sau cele două lucrări apropiate cronologic de Îngenuncheata: « Tors de femeie înclinat » (1913) și « Cap de femeie înclinat » (1911), vorbesc despre un efort de purificare a materiei, de rafinare a naturii, dar nu de stilizare a formelor. Simbolurile expresive ale lui Lehmbruck rămîn foarte concrete, carnale. Chiar și felul în care el interpretează motivul înclinării — mult folosit în epocă și cu diferite semnificații — ne duce pe o pantă liric-nostalgică, logic încrucișată cu persistența în concret, cu scăpările de înduioșător naturalism care pot fi surprinse în opera sa, constituind totuși o expresie a strădaniei de a ocoli vitalismul expresionist. Diferitele meandre ale căutărilor și posibilităților lui Lehmbruck apar la îndemînă în desenele expuse, cînd dinamice, cînd solemn-monumentale, cînd melancolic-erotice. Referirile numeroase pe care organizatorii expoziției le fac la Brâncuși — prin expuneri paralele de imagini ale operelor ambilor artiști — sînt desigur convingătoare pentru relațiile umane și artistice dintre cei doi, pentru admirația și chiar fascinația resimțite de Lehmbruck în fața lui Brâncuși; mai puțin însă pentru o legătură efectivă în modurile de trăire a formelor — sau poate — pentru o legătură complementară valabilă pe o arie mai extinsă a artei europene.

Admirabil compus apărea în sala de expoziție momentul expresionismului, reprezentat în principal — numeric vorbind — de Ernst Barlach. Încă înaintea vreunei analize mai amănunțite a lucrărilor, toate de prima mînă, spațiul însuși în care acționau sculpturile lui Barlach, cele mai multe axate pe orizontală, apărea transformat, energizat, încărcat de o expresie concentrată. Tipologia caracterologică și simbolică totodată a lucrărilor lui Barlach: « Bețivul » (1909), « Singuraticul » (1911), « Furiosul » (1910), « Cerșetoarea » (1907), se înscrie în expresionism ca o contribuție totuși singulară. Nicăieri ambivalența expresionistă nu este atît de vizibilă ca la Barlach, și în același timp, atît de unitar rezolvată. Atît formal, cît și din punctul de vedere al « sentimentului » operei, sculpturile lui Barlach cuprind de fapt două registre: văzute din spate au o pondere statică, gravă, severă; văzute din față sau lateral, impresia este diferită. Materia este neașteptat « subțiată », aproape gracilă, așa cum se întîmplă în lucrarea « Cerșetoarea II », datînd din perioada călătoriei lui Barlach în Rusia. Raportat la stilul lui, « Autoportretul » Käthei Kollwitz (1926) aflat în același spațiu, se mărturisește ca o operă esențialmente introvertită, de structură lirică, non-arhitecturală.

Apreciată mai ales în ultimii ani, sculptura lui E. L. Kirchner, reprezentată în expoziție cu trei lucrări în lemn, dintre care una de un deosebit interes documentar — « Nudul în picioare », modelul celebrului portret pictat « Nudul cu pălărie » — certifică unele din sursele iconografice și plastice ale creației artistului; arta neagră și oceanică pe de o parte, sursă pe care Kirchner o recunoștea în scrierile sale, și o plasa în perioada 1903—1905, atunci cînd descoperea, la muzeul etnografic din Dresda, bîrnele sculptate din insulele Palau; pe de altă parte, sculptura gotică policromă, din care « Nudul în picioare », pe alt versant al aceleiași experiențe spirituale, se trage cu certitudine. Variantele expresionismului german, rezultate mai ales din multiplele lui interferențe cu alte curente și mișcări artistice, în primul rînd cu cubismul și futurismul, s-au înscris cu opere remarcabile și în sculptură. Întîlnim astfel de lucrări în anumite perioade de creație ale unor artiști care, priviți în ansamblul activității lor, nu aparțin expresionismului; este cazul lui Kolbe, al cărui « Nijinski » din 1913 are cu totul altă factură decît operele de mai tîrziu; tema dansului, simbolul trupului care domină spațiul dansînd, este interpretată de Kolbe în spirit expresionist. La Gerhard Marcks și la Bernhard Hoetger, acționează sursa egipteană, cu privire la care întîlnim referiri în mărturiile scrise ale unor aderenți la mișcarea « Der Blaue Reiter ». Gerhard Marcks evoluează mai tîrziu spre un realism naiv care are corespondențe cu forme ale expresionismului din țările Europei răsăritene — la noi de pildă în pictura și grafica lui Leon Alex. La Hüsgen, la Edwin Scharff și la Marg Moll valențele cubiste se afirmă puternic prin legături directe cu Archipenko, precum și cu forme ale Art-Déco-ului, ceea ce nu-l împiedică în portretistică să fie adeptul unui clasicism nuanțat — dovadă portretul lui Heinrich Wöllflin. Prea puțin cunoscuți la noi, Hermann Blumenthal și Ewald Mataré, se înfățișează primul cu o figură de tînăr, tipică pentru repertoriul figurativismului german al anilor '30, al doilea, cu una din sculpturile lui animaliere, de o desăvîrșită șlefuire a materialului, un bronz suplu, curgînd parcă. Artizanalul autor al unor fragmente de portaluri la Domul din Köln, ne demonstrează în sculpturile animaliere capacitatea organicului de a se abstrage din el însuși fără a-și atinge structura esențială. Compartimentul ultim al expoziției, de un interes excepțional prin noutatea alcătuirii lui, cuprindea momentul de trecere de la expresionism spre Bauhaus, și constructivism dadaism, și sugera absorbția lui în alte forme de expresie, fără însă ca trăsăturile de bază să-i fie alterate. Figura centrală a acestui grup o constituia Oskar Schlemmer, prezentat cu reliefurile metalice din 1919, anterioare deci chemării artistului la Bauhaus, elocvente pentru noua orientare a picturii și sculpturii « arhitecturale », care avea să exprime în arta germană faza următoare a Jugendstilului, de fapt parțial descinzînd din el. Acestor lucrări li se adaugă o « Grotescă » din 1923, portret cu ecouri dadaiste, în care putem recunoaște elemente brâncușiene (este exact momentul cînd ecoul artei lui Brâncuși începea să-și facă loc în publicistica germană), o copie a sculpturii monumentale în metal « Homo » și, ca o raritate, trei figurine de lemn, schițe din 1922 pentru baletul triadic, acel complex de forme sculpturale, picturale, coregrafice, menite să concretizeze teoriile lui Schlemmer privitoare la funcția « omului în spațiu », ca modalitate de a crea raporturi armonioase între toate înfățișările universului. Preocupări de arhitectura sculpturii a avut și Rudolf Belling, care figura în expoziție cu cea mai cunoscută dintre lucrările lui, « Triplul acord » (1919), sculptură în lemn pe tema dansului, avînd unele înrudiri în construcție cu compozițiile lui Archipenko. Mai tîrziu, Belling se va apropia de viziunea Art-Déco-ului, atunci cînd va crea, în 1925, « Capul în alamă », un portret care îmbină șlefuiri de ecou brâncușian cu elemente naturaliste de transpunere a « noii obiectivități » în sculptură.

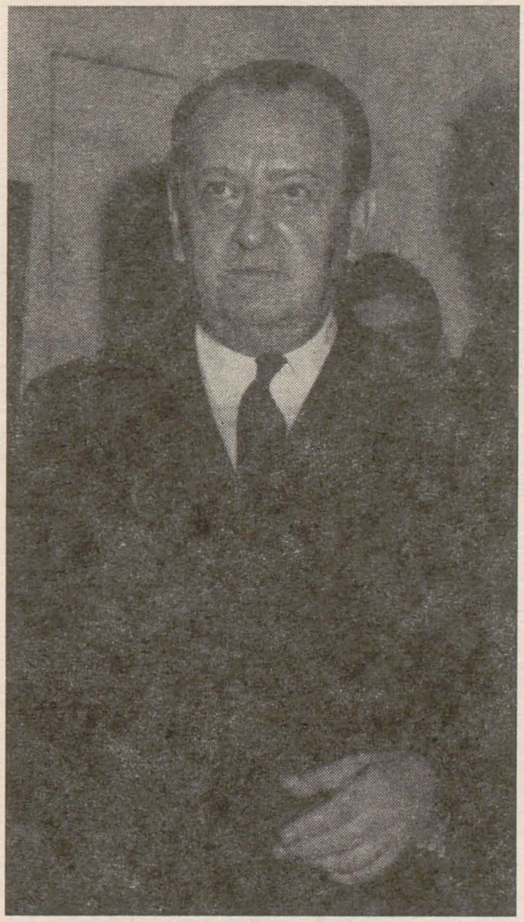
Îndeaproape înrudit cu Schlemmer, ca și el originar din Stuttgart, Willi Baumeister, spre deosebire de Schlemmer, nu a parcurs faze expresioniste. Cele două reliefuri expuse, datînd, unul din 1920 și unul din 1924, aparțin unui constructivism de cea mai pură esență poetică. Era cu atît mai interesantă astfel comparația lor cu lucrările de factură — în principiu — similară, ale lui Kurt Schwitters, prezent și el cu cîteva reliefuri, tot din materiale asamblate — unele din seria « Merz »-urilor; diferența de « ton » afectiv era izbitoare, cele ale lui Schwitters avînd o pronunțată notă ascetică, frustă, dar deloc șocantă sau ostentativă, așa cum o vroia la vremea lui Schwitters. O « ars povera » cuminte și echilibrată, de o mare precizie și acuratețe tehnică, stătea astfel sub semnătura zgomotosului lor părinte. O lucrare de Max Ernst, « Habakuk » (1930), amintind și ea categoric de Brâncuși-ul sculpturilor în lemn, și trei de Hans Arp care ni-l prezentau pe acest artist multivalent în trei dintre modurile sale: în organicismul lui de mare puritate, în hazul lui dadaist, în acuratețea îmbinărilor cromatice, întregeau această expoziție, eveniment cultural de prim ordin în viața artistică europeană a anului 1976.

AMELIA PAVEL

REMBRANDT: *Gravură, metal*

ANDRÉ MALRAUX

« Le musée imaginaire » este o apologie a metamorfozei, în haina ficțiunii muzeografice, căci muzeul lui Malraux nu este numai imaginar ci și fictiv, necesar, dar imposibil. În pauza dintre necesitate și posibilitate, singura acțiune care contează și care are efectiv loc este metamorfoza, schimbarea, căci muzeul său distruge sau deturnează destinația operei pentru a oferi « contemplării într-un timp care nu este supus ordinii cronologice ». Ce este Muzeul imaginar dacă nu o achiziție muzeografică totală pe calea reproducerii fotografice și nicidecum locul privilegiat al unei întîlniri de capodopere?
Urmărind deci doar *prezența creatoare*, care poate apropia o mască neagră de o pictură de Picasso, criteriile istorismului artistic sînt repudiate (se înțelege așadar că această expansiune muzeografică nu se limitează nici în spațiu) pentru că, după Malraux, condiția artei — locul său de observator fiind arta modernă — este o expresie « a spiritului creator », un principiu care nu are nevoie de timp și spațiu (sau mai exact de un timp și un spațiu particular, specific) pentru a se realiza; în consecință tezaurul Muzeului său sfidează dimensiunea: el începe odată cu Altamira.
În acest fel, deși reproducerea fotografică transformă Muzeul într-un depozit imaginar, muzeografia lui Malraux descrie reflexul unei singure acțiuni, transformarea. Și dacă nu vrea să fixeze un țel metodic sau reguli practice e pentru că muzeografia sa are o singură premiză: ficțiunea. Sensul ei nu e de a pune întrebări operei ci de a-i descoperi prezența, și de a i-o confirma în actualitate. Nu se pun întrebări operei ci destinului ei; un tablou nu mai oferă o legătură posibilă cu Sacrul, pentru că Sacrul a dispărut în fața *admirației*, nu mai este semnul Irealului, pentru că acesta *s-a retras*, odată cu ficțiunea care-i slujea ca alibi, în fața *talentului*, care nu-i mai slujește ca intermediar. Dar cînd, odată cu fotografia care multiplică imaginea operei,



anulîndu-i caracterul său de obiect de artă și deci făcînd indiferentă posesiunea ei, din această suită de metamorfoze rămîne doar « accentul creației ». Malraux, în centrul discursului său muzeografic scrie: « . . . muzeul era o afirmație, Muzeul imaginar este o interogație ». Ce este și cum sună această întrebare? Este îndoiala că aceste toate metamorfoze ale operei de artă nu reușesc să atingă locul misterios al operei decît atunci (și acest discurs n-a încetat să o sublinieze) cînd recunosc valoarea imortalității sale. Căci — spune Malraux — arta modernă, dezlegînd opera de servitutea ficțiunii, a idealului, cucerind pentru ea o libertate unică, aproape totală, o părăsește în momentul în care se reașează sensul valorilor ei. Promisiunea libertății sale este o servitute neașteptată căci nici prin această eliberare opera de artă nu poate scăpa lumii valorilor. Dacă nu în ceea ce reprezintă și nici în cum reprezintă nu pot fi descoperite « valori esențiale », care secretă valoare trebuie acceptată? Pentru Malraux, arta este singurul limbaj echivalent limbajului morții; dacă arta atinge intemporalul, ca domeniu al finalității ei practice, dacă ea nu este decît o imensă paranteză a prezentului, așa cum Muzeul imaginar este muzeul valorilor metaistorice, care nu pot trăi decît în prezent — ține de faptul că moartea are o asemenea valoare încît orice o atinge participă la această valoare. « Lazaire » — o meditație asupra morții biologice și a celei simbolice, și un capitol întreg din *L'Iréel* — fac din Rembrandt, eroul lui Malraux, eroul la care « moartea este surmontată prin *fraternitate* ». Fraternitatea exprimă Intemporalul cîștigat, sensul metamorfozelor operei în lupta cu destinul istoric.
Un erou și un destin — iată apărute, în materialul istoriei artei, structurile romanescului. Ficțiunii (muzeografice) din « Le musée imaginaire » îi răspunde succesiunea narativă din « La métamorphose des Dieux ». IULIAN MEREUȚĂ

IREALUL

« L'iréel » este secțiunea mediană a trilogiei « La métamorphose des Dieux » între « L'inaccessible » și « L'intemporel » — textul în care drumul artei spre intemporalitate descrie o buclă esențială: școala italiană a Renașterii, creatoarea Irealului.

Irealul se cîștigă ca un teritoriu al metamorfozei, fiind locul în care se desenează o iconografie care nu mai e icoană, unde o reprezentare religioasă devine reprezentare pur și simplu, ficțiunea luînd locul adorației. Cînd zeul renunță a mai fi om, pentru că omul decide a fi zeu (rămînem în semnificațiile iconografiei) și mai mult decît, pe căile iluziei picturale, el și reușește ceea ce își propune — s-a născut Irealul. El va anexa totul în cîteva secole, scrie Malraux. Irealul este suficient ca prezență pentru a-l lega pe Rafael de Pontormo, pe Tintoretto de Rembrandt, pe Rembrandt de Goya.

Paradoxul metaistorismului lui Malraux este acesta: pentru a ajunge la egalizarea semnificației operei, acceptată doar în intemporalitate, singura soluție este o repetată stiloclastie istorică. Malraux arată însă că repudierea stilului precedent are loc într-o succesiune de descoperiri tehnice, căci de exemplu trecerea de la supranatural la ireal este imposibilă fără tehnicile iluziei; astfel în momentul apariției perspectivei orice reprezentare religioasă a goticului devine naivă, stîngace, iar conținutul ei sacru o categorie dacă nu inutilă, cel puțin insesizabilă. Căci o imagine pe care perspectiva, clar-obscurul sau finețea uleiului ca tehnică o transformă într-un obiect de admirație nu mai poate fi un obiect de cult, chiar dacă personajul care întruchipează sacrul rămîne același. « Irealul este un divin de-divinizat » — scrie Malraux. Toscanii, Roma, Venețienii au născut Irealul și l-au multiplicat prin opere în asemenea măsură încît arta/comuniune a dispărut pentru a face loc unei arte eroice față de care singura și justa măsură este admirația. Rolul artei clasice grecești în această metamorfoză îl arată capitolul cinci, Roma *(publicat aici în fragmente), unde reapare motivul principal al lui Malraux: « Această erupție a artei antice aduce în auzul artiștilor, și cu cîtă vehemență, un accent ce va deveni familiar civilizației noastre saturate de trecut: acel al morții invinse ». Pictura renascentistă va fi replica vie a acestei arte resuscitate, dacă nu chiar rivala ei. Și astfel, în limitele Irealului, arta sacrului desacralizat cu cea a divinului de-divinizat își vor da mîna. Discursul lui Malraux nu va aștepta mult însă pentru a închide definitiv paranteza Irealului: în « L'intemporel » — se va vedea cum odată cu arta modernă (al cărui punct inițial va fi « Olympia », tabloul lui Manet) ficțiunea va dispare pentru a o lăsa în deplina ei libertate ca pictură.* I.M.

ROMA

Epoca pe care veacul al XIX-lea o va numi Renaștere, aceea a lui Iuliu al II-lea, nu începe atunci cînd Italia descoperă operele antice pe care de mult le studia; ci atunci cînd încetează dintr-o dată să mai aștepte de la formele lor împlinirea propriului ei trecut; atunci cînd pentru întîia oară vede în ele niște forme ce vin să distrugă formele acestui trecut — chiar atunci cînd vorbește despre ele cu respect; atunci cînd papa ordona să se șteargă o frescă de Piero della Francesca pentru a-i face loc lui Rafael.

Devenind « sensibilă la admirabil », Italia descoperise în arta antică o artă zămislită *pentru* a fi admirată ; în același timp ea descoperise, fără a-și da seama, o artă zămislită *din* admirație : din sentimentul fundamental pe care Grecia îl substituise sacrului. Iar geniul grec produsese statuile sale din admirație, înainte de a le executa pentru a fi admirate, tot astfel cum geniul oriental le produsese pe înaintașele lor din venerație, înainte de a le executa pentru a o sluji. Cînd Roma descoperă profuzia de statui exhumate, chiar acelea care nu aveau altă destinație decît de a împodobi vile și grădini, acestea îi aduc mult mai mult decît simplul reflex (al cărui academism îl ignorează) al creațiilor elenistice : ele îi transmit totodată și accentul ce-l dă formelor un dialog secular cu sufletul unui popor. Înainte de a deveni Minerve, aceste Pallas înflăcăraseră cetatea ; acești Apollo, aceste Venus nu datorează mai puțin admirației păgîne decît Fecioarele gotice evlaviei creștine. Frumusețea operelor fusese creată pentru a uni pe oameni cu zeii. Nu numai îndemînarea sau talentul sculptorilor antici sînt descoperite de artiști într-o reprezentare a corpului uman ce răspundea cu prisosință aspirațiilor lor, ci și expresia unei relații fundamentale a omului cu lumea. Puțin importă faptul că nu cunosc sculptura Partenonului ; ei regăsesc focul divin stins sub cenușa romană, căci în irealul ce-l substituie lumii Adevărului, apelul la admirație regăsește apelul ce isca zeii. Dar dacă aceștia fuseseră admirați, ei fuseseră și implorați. Pecetea divinității lor o numiseră frumusețe ; dar, imaginile lor sînt deposedate de divinitate; nedevenind prin asta niște imagini ale unor bărbați chipeși ori ale unor femei frumoase. Ele și-au pierdut semnificația religioasă, nu însă și accentul lor suveran. Iar acest accent nu mai este cel pe care Grecia îl datorase zămislirii lor, iar sfîrșitul antichității, unui ultim reflex al zeilor săi obosiți. Este accentul suveranității pe care statuile antice îl dețineau de la zei, *atunci cînd el nu mai este raportat la zei*. Odată cu moartea zeilor, metamorfoza ce transformă statuile policrome în statui albe face din obștea divină, marele stil al irealului.

Statuile acestea nu-i mai revelează pe zei, nici chiar ca demoni ; ele aparțin totuși irealului întocmai ca și făpturile *Primăverii;* și în fața mulțimii lor biruitoare a timpului, dispar cortegiile gheenei resuscitate înaintea ei. Statuile sînt *prezente*. Și nu numai în calitatea lor de obiecte, ca niște vase etrusce sau statui egiptene ce figurează în colecțiile de atunci, laolaltă cu curiozitățile. Căci ele nu sînt prezente în minte, așa cum sînt, pentru noi, silexurile șlefuite din preistorie ; ci prezente în emoție, așa cum sînt pentru noi picturile cavernelor. Aparțin epocii lor asfințite dar și prezentului artistului care le admiră, după cum sfinții aparțin epocii în care au trăit și totodată prezentului celui ce se roagă lor. Împărățiile, a căror larmă străbate Biblia cu un foșnet de frunze moarte, s-au năruit; nimeni nu mai știe unde e mormîntul lui Alexandru ; dar Michelangelo atinge cu mîna o statuie încă plină de pămînt, ca și cum ar atinge un chip fratern. Afroditele supraviețuiesc prin forța celor care le-au sculptat, și prin nimic altceva.
Sensul cuvîntului frumusețe se va schimba. Frumusețea feminină a Evului mediu, și chiar a prințesei de Trebizonda, fuseseră niște frumuseți de stil, niște frumuseți persane. Reflexul trecător lăsat de arta gotică pe cîteva portrete pogoară din chipul Madonei ; dar Piero di Cosimo pictînd-o pe Simonetta, Leonardo pictînd-o pe Mona Lisa, par a surprinde un reflex necunoscut vestit de finele Quattrocento-ului, înrudit cu cel ce se ivește pe orice chip iubit. Și tocmai de iubire e vorba, fiindcă iubirea e căutarea frumuseții platoniciene, conștiința acută a absenței ei. În ochii filosofilor și ai cîtorva mari artiști, în orașul în care Dante copil auzise, atunci cînd a întîlnit-o pe Beatrice, vocea pe care și Tristan ar fi putut-o auzi : « Iată-l pe Dumnezeul mai puternic decît tine ce vine să te stăpînească ! », această frumusețe făcuse din femeile ce o posedau niște semne iresponsabile și prestigioase prin care taina lumii se manifesta. Atunci cînd, în paradisul ascuns pe care orice frumusețe îl sugerează, Ficino regăsea Paradisul pierdut, el înlocuia valoarea spirituală a sufletului prin valoarea transcendentă a frumuseții, și nu prin seducția ei : contemplarea unui chip iubit devenea rugăciune. Dar nici florentinii și nici cei mai mulți dintre artiștii lor nu erau teologi subtili, iar Savonarola avea să clameze că, a-l căuta pe Dumnezeu într-un chip frumos, însemna a-l ispiti. Dacă Venus nu-și mai regăsea templele, în schimb părea că reînvie în sufletele oamenilor. Unii pictori priveau femeile așa cum niciodată nu le priviseră creștinii, le pictau cum niciodată nu le pictaseră creștinii. Femeile și lumea. . .
Însă opera de artă contopește omul și cosmosul într-un fel mai sigur și mai trainic decît trupul făpturilor vii. Geniul lui Ficino — pe care opera îl exprimă mai puțin decît îl exprimă predica sa contagioasă ce a dat naștere unui Platon-club romanesc și pătimaș — glorifica o insesizabilă Frumusețe supremă și reflexele ei fugitive. Dar nu reflexe fugitive descoperă Michelangelo la Roma, ci natura puterii pe care o presimțea, adolescent fiind, în grădina unde Laurențiu își strîngea antichitățile ; iar pentru el, cît și pentru Rafael și curînd pentru Tizian, Roma le proclamă nemurirea.
Nemurirea, ei o văd cu toții cum iese din pămînt. Căci arta antică pare într-adevăr smulsă morții : sînt regăsite statuile ei de marmoră și raclele, statuile ei de bronz roase de patină. Figurile albe, statuara imperială, reînvie într-o Italie împestrițată. Ele nu se opun doar culorii cu care giotteștii acoperiseră zidurile bisericilor, și culorii mozaicurilor ; ci și policromiei sculpturilor toscane, unei multitudini de opere multicolore și lucitoare ce par încă a depinde de vreo nișă sau de vreun zid de biserică. Această irupere a artei antice aduce în auzul artiștilor, și cu cîtă vehemență ! un accent ce va deveni familiar civilizației noastre saturate de trecut : acel al morții învinse. Statuile acestea ce bîntuie visele lui Michelangelo, acelea pe care le cuprinde în mîini, acelea pe care le-a pastișat în adolescență, autorii lor abia dacă le-ar mai recunoaște. Iar Renașterea împătimită alege marmora în locul culorii, patina — pe care Grecia o înlătura — în locul curățeniei, supraviețuirea în locul vieții. Donatello, Jacopo della Quercia, Verrochio, încă mai sculptau opere policrome ; dar nu și Michelangelo. Deja abstracția bronzului îl libera pe *Colleone* de modelul său : o statuie monocromă este cu atît mai mult statuie. Dorința de nemurire este ceea ce îl împinge pe papa Iuliu al II-lea să comande un mormînt mult prea vast pentru oricare biserică din Roma, determinîndu-l apoi să dureze bazilica Sfîntului Petre pentru a-l adăposti — și să-l dea uitării atunci cînd descoperă că acest edificiu, cel mai grandios al creștinătății, îi va păstra mai bine amintirea. Figurile pe care le pictează Rafael în fața lui Isus în Stanza della Segnatura — zei, muze, poeți, filosofi, — și cărora le spunem profane, sînt tocmai figurile nemuritoare. Într-o vreme cînd creștinătatea septentrională înmormîntează cu pietate vechile ei Madone, a căror distrugere ar fi însemnat un sacrilegiu, dar ale căror forme nu le mai socotește convingătoare, niște forme create odinioară de artiști păgîni contribuie să alunge Madonele toscane în trecut, în chiar numele creștinismului. Toți resuscitații din colecțiile Vaticanului îi strigă lui Michelangelo că poate sculpta un tînăr Hercule creștin, pre nume David, izbind furios cu marmura « ce-l desparte de statuia sa », moartea ce-l desparte de veacurile ce vor să vină.
Michelangelo nu s-a născut la Roma, nici Rafael și nici unul dintre pictorii ce vor făuri gloria cetății pontificale. Autorii frescelor lui Sixt al IV-lea, nici ei nu se născuseră scolo ; dar gloria Florenței a făcut ca Sixtina din Quattrocento să rămînă un ciclu printre celelalte. Atunci cînd Iuliu al II-lea îi comandă lui Michelangelo plafonul, Laurențiu Magnificul era mort. Savonarola de asemenea, iar despre Luther încă nu se vorbea. Vaticanul nu este comparabil cu nici unul din palatele italiene ce l-au precedat : aceste galerii, această capelă palatină, vor face să domnească peste întreaga creștinătate un monument cunoscut de toți artiștii și de cei mai mulți dintre Marii Italiei, apoi de ai Europei ; un monument scutit de rivalități locale și devenit locul exemplar al civilizației creștine, după cum palatele Marilor Monarhii aveau să devină locuri exemplare ale civilizațiilor naționale, după cum Versailles avea să devină cel al civilizației occidentale. Tradiția toscană nu întîlnește la Roma vreo altă tradiție, precum la Veneția ; dar resurecția statuilor îi unește pe maeștrii chemați de Iuliu al II-lea într-o aceeași rivalitate față de ea, echivalentă cu o tradiție. Dacă Roma găsește statuile pentru că le caută, ea găsește mai multe decît caută. Faptul de a fi descoperită imprimă operei o surprinzătoare virginitate. Michelangelo, la fel ca și Papa, ar vedea mai bine columna lui Traian dacă ea ar fi exhumată, și mai puțin bine *Torsul din Belvedere* dacă el ar împodobi un arc de triumf. Resurecția artei morților face parte din viața însăși în aceeași măsură cu creația celor vii. Iuliu al II-lea se duce să privească cu aceeași pasiune statuia lui *Laocoon* atunci descoperită, cît și cartoanele lui Rafael pentru Stanza della Segnatura pe care acesta tocmai le terminase. Ansamblul de statui revarsă asupră-le o lumină izvorîtă din înmănuncherea lor, și care lasă în umbră pe cele ce nu le poate lumina. Iar dacă părea modestă colecția de antichități a lui Laurențiu în fața prodigioasei creații a Florenței, în colecțiile Vaticanului intră mai multe statui decît poate picta furia lui Michelangelo pe plafonul Sixtinei.
Resurecția acestor statui, într-un oraș în care perspectivele imperiale ordonează încă ruinele, implică pe aceea a spațiului statuarei antice ; a acestui spațiu care opune în mod radical antichitatea creștinătății, opunînd piața romană și porticurile Alexandriei, adîncimii catedralei.
De la Pisa și Florența pînă la Pienza, Italia voise să substituie vastului spațiu din fața catedralelor gotice, decorul solemn în fața căruia se desfășoară viața cetății, astfel precum se desfășurau ceremoniile vechilor greci în fața templelor, și pe care Michelangelo îl va regăsi la Capitoliu. Acest spațiu, cerut de *Gattamelata*, de *Colleone* — spațiu străin de cel sugerat de racursiurile lui Mantegna întotdeauna susceptibile de a fi transpuse în basorelief, cît și de cel al perspectivei toscane — este vidul unde brațul se întinde, spațiul gol al gestului antic pe care Massacio încercase să-l regăsească, și alături de care gestul pictorilor din Quattrocento pare aproape întotdeauna înțepenit. Și atunci cînd statuile cu brațele întinse reînvie în fața lui Michelangelo și a lui Rafael, Italia cunoaște spațiul lui Leonardo.
Tradiția născută odată cu Vasari, care face din Leonardo primul maestru al « noii picturi », distrugătorul « *stilului dur și tăios* », este astăzi înlăturată de specialiști în numele a ceea ce această distrugere îi datorează lui Antonello da Messina, Flandrei, unei întregi reacțiuni anti-toscane chiar în Italia : în numele mijloacelor de reprezentare. Dar poate Vasari se interesează mai întîi de ceea ce orientează aceste mijloace de expresie spre lumea indisociabilă ce tind s-o creeze. Oricît de convingătoare ar fi fost mijloacele de reprezentare cucerite de pictură începînd de la Giotto, ele nu puteau trece în slujba irealului decît printr-o metamorfoză radicală. Demiurgia care o produsese pe *Marguerite van Eyck* n-ar fi produs-o pe *Gioconda*, și mai puțin încă pe *Leda*.
Desigur că nu în lumea lui Antonello da Messina, *Ledele* și *Sfîntul Ioan Botezătorul* ale lui Leonardo vor succeda lui *Venus* și *Sfîntului Ioan Botezătorul* ale lui Botticelli ; Venus abia dacă ar fi mai puțin surprinzătoare decît în *Mielul mistic*. Și dacă-l putem socoti pe Antonello cel din *Pala de la San Cassiano* drept inițiatorul lui Giovanni Bellini, sau chiar al primului Giorgione, el nu mai poate fi considerat și al acelui Giorgione care a pictat *Venus dormind* — tablou al cărui mod de reprezentare se deosebește poate de al Ledelor, dar care aparține desigur aceluiași ireal. Leonardo inventează mijloace de expresie arbitrare : sfumato-ul, umbra, « impresionismul » stîncilor sale, mișcarea deja barocă a *Bătăliei de la Anghiari*, a multor desene, mijloace legitimate prin acțiunea lor asupra privitorului. Luminișurile sale îndepărtate nu sînt rezultatul iluzionismului flamand, și nici al perspectivei toscane : el tratează spațiul cu autoritatea cu care artiștii Extremului Orient își executau laviurile, cu libertatea cu care marii săi predecesori florentini tratau forma. Spațiul, pe care literalmente pare să-l cucerească, relația acestuia cu figurile pe care le învăluie, nu capăt acelui stil « dur și tăios » dar îl și liberează de o anumită frontalitate — atribuită de veacurile următoare neîndemînării pictorilor, și care e poate ultima prezență a lumii lui Dumnezeu. *Nașterea Domnului* de Piero della Francesca, încă în viață la data cînd Leonardo picta *Adorația Magilor*, capătă alături de acest tablou caracterul monumental al basoreliefurilor egiptene.

în pictură spaţiul nu e independent de forme şi culori *a căror corelare îl sugerează*; la Leonardo corelarea mijloacelor de expresie (care îi aparţin, chiar dacă nu le-a descoperit pe toate) aduce un spaţiu al irealului întru totul distinct de adîncimea flamandă, simbolizat fiind deopotrivă prin iluzionismul *iraţional* al depărtărilor sale şi prin mîna *Fecioarei cu stînci* întinsă către privitor. Ea aduce totodată picturii acea independenţă a personajelor care opune « mişcării fixate » din Quattrocento o disponibilitate infinită a mişcărilor, asemănătoare celei inventate de Praxiteles şi Lysip; disponibilitatea ce-l face pe un privitor neştiutor să spună că « personajele vor începe să se mişte ». În acelaşi sens în care, în vremea noastră, resurecţia sculpturilor sacre va fi anunţată — înaintea lui Gauguin şi înaintea lui Picasso — de Cézanne care nu se va sinchisi cîtuşi de puţin de arta evului mediu, tot astfel resurecţia statuarei antice este anunţată de geniul acelui sfîrşit de Quattrocento cel mai puţin supus formelor pe care le va reînvia: el pare tot atît de nepăsător faţă de ceea ce înrudea anumite opere ale sale cu spiritul elenistic, adeseori atît de apropiat de al lui, ca şi Cézanne faţă de ceea ce înrudea anumite planuri din portretele sale cu cele ale romanicilor sau ale goticilor. Leonardo se revendică de la Natură — o natură a sa! — mai mult decît de la Praxiteles. Însă mîna *Fecioarei cu stînci* (anterioară *Naşterii lui Venus* . . .), indexul îngerului, care va deveni indexul ridicat din cartonul *Sfintei Ana*, apoi cel al *Sfîntului Ioan Botezătorul*, desfăşurarea senină a gesturilor ce nu sînt întru totul cele ale creaturilor, şi nu mai sînt nici cele ale figurilor Cetăţii divine, într-un spaţiu ce nu este al oamenilor şi nici al lui Dumnezeu, marchează instaurarea unui ireal tot atît de străin lui Francia, pe cît de neconceput pentru un Piero della Francesca şi pentru un Antonello da Messina; instaurarea unei lumi în care Afrodita elenistică devine Leda, iar nu Venus a lui Botticelli — lume pe care Michelangelo şi Rafael ar fi trebuit să o inventeze pentru a-l picta pe acel Adam de la Sixtina şi pe acel Platon de la Stanza della Segnatura, dacă această lume nu le-ar fi fost sugerată, dacă acest spaţiu nu le-ar fi fost dat.

Acest spaţiu ireal şi totuşi iluzoriu, care primeşte figurile rivale ale statuilor, pictura antică nu-l cunoscuse [. . .].

Spaţiul pe care-l cunoşteau pictorii antici, atunci cînd depăşeau arta minoră, era înrudit cu cel al sculpturii prin faptul că volumele accentuate ale personajelor principale se detaşau dintr-un fundal autonom şi fără orizont. Să nu ne inducă în eroare fundalurile pompeiene de arhitectură: profunzimea lor — aceeaşi cu a peisajelor fără aer şi a fondurilor abstracte — echivala cu golul ce desparte pe actor de decorul în faţa căruia joacă. La fel ca la Giotto. Dar Giotto folosea pentru decorul său un fundal plin, asemănător cu al basoreliefului, şi care lipea scena de zidul bisericii: stîncile, arborii, casele moşteneau ceva din densitatea decorului bizantin. Nu ne putem închipui, pictată de el, o scenă asemănătoare *Educaţiei lui Dyonisos* (Fecioara cu pruncul în prim plan, două sfinte în cel de al doilea), fără să ne imaginăm albastrul opac al cerului său, masivitatea celor două figuri secundare, decupajul arhitecturii sale; în opera romană, cele două femei erau mai puţin legate de Leucothea din primul plan, decît de evanescenţa pilaştrilor şi a întregului fundal. Pictura antică nu cunoscuse, nici chiar în operele sale minore atît de diverse şi libere, nici spaţiul « construit » din Quattrocento, şi nici consonanţa personajelor cu tot ce le înconjoară, lucru pe care Veneţia se străduie să-l realizeze. Pentru a înţelege tot ce o opune picturii italiene, să alăturăm zeiţele ei tradiţionale sau aproape populare, de *Ledele* lui Leonardo, de *Venus dormind* a lui Giorgione; sau oricare dintre scenele ei cu fundal de arhitectură, de *Şcoala din Atena*.

Împotriva frescelor din Quattrocento, Italia cere sculpturii antice formele şi gesturile omului suveran; dar împotriva artei antice ea cere propriei sale picturi o lume care să le primească, urmaşă a lumii în care ea primea figurile creştine. Peisajul din *Venus dormind*, chiar în partea repictată de Tizian, prelungeşte nudul ca o orchestraţie în surdină. Ar fi cu neputinţă să-i substituim fondul negru al acelor *Venus* de Cranach. Tabloul este un fragment din Arcadia. *Şcoala din Atena* de asemenea. Atunci cînd apropiem de aceasta din urmă, un ansamblu de statui — ori de *Venus dormind*, de *Concertul cîmpenesc*, vreo Venus atunci exhumată — înţelegem pentru ce rivalitatea pictorilor cu arta antică li se pare a fi o rivalitate triumfătoare, dîndu-le sentimentul unei imense capturi. Căci accentul acestei rivalităţi chiar atunci cînd accentul este al lui Rafael, ori al lui Michelangelo, nu este nicidecum al supuşeniei; este accentul fratern şi răzvrătit totodată al dialogului cu maeştrii lor direcţi şi cu Leonardo, orgolioasa rivalitate a lui Iulius al II-lea cu amintirea lui August. Marii pictori ai veacului al XVI-lea interoghează cu pasiune arta antică dar nici unul nu o venerează. Primatul ei, « inegalabilul » ei caracter aveau să se nască mai tîrziu. Începînd din Trecento, ori de cîte ori Italia se referă, în pictură şi în sculptură, la Antici, ea este de partea Modernilor. Poussin va spune: « comparat cu Anticii, Rafael e un măgar ». Vasari nu gîndeşte astfel despre Michelangelo. Nimeni nu consideră că filosofii din *Şcoala din Atena*, că nudurile din plafonul Sixtinei sînt nişte pastişe. Ceea ce izbutesc să exprime maeştrii Vaticanului, ceea ce exprimau Leonardo în *Leda* sa, Giorgione în *Venus dormind*, ceea ce va exprima Tizian în alegoriile şi mitologiile sale, este încă şi mai străin de statuara resuscitată decît era Venus a lui Botticelli de basoreliefuri, chiar şi de cele din care poate s-a inspirat. Această statuară nu impune pictorilor nişte modele, ci obsedanta confruntare pe care Luvrul i-o va impune lui Delacroix — şi conştiinţa puterii lor de a fi nemuritori. Fraternitatea lor potrivnică vrea să continue şi în acelaşi timp să distrugă arta antică, după cum Michelangelo vrea să-l continue şi să-l distrugă pe Perugino — după cum Delacroix va aspira să-i continue şi să-i distrugă pe veneţieni, iar Cézanne pe Delacroix — pentru a se contopi cu această artă care îi obsedează, în misteriosul tărîm a cărui victorie asupra timpului pare a-i aduce eternitatea.

Figurilor antice ei le dăruiesc o lume demnă de ele. Şi se simt bogaţi nu numai prin vasta lor ofrandă, dar şi prin tot ceea ce în ochii lor lipseşte în colecţiile Vaticanului — în primul rînd, expresia sentimentelor. « Statuile Anticilor nu au suflet » spusese Sfîntul Ion Nepomuk; acest suflet, artiştii lui Iuliu al II-lea îl au de la Isus, şi Donatello le spune că ei aveau să i-l dea. Michelangelo l-ar fi admirat mai puţin pe Laocoon dacă nu şi-ar fi presimţit în el Sclavii . . .

Pentru ce, în faţa grupului tocmai atunci dezgropat pe Esquilino, pomeneşte el de « miracol »? Fiindcă descoperă o operă grecească *dramatică*, deci extrem de înrudită cu operele creştine. Chipul lui Laocoon, atît de asemănător cu Homer-ul alexandrin, poate aminti anumiţi Goliaţi din Quattrocento; dar trupul? În lumea imaginilor creştine, personajele din grup ar fi reprezentat nişte damnaţi, iar aceşti damnaţi ar fi fost evident nişte sacrilegi căci ar fi fost înfăţişaţi potrivit unui stil specific divinului; arta creştină, care nu cunoaşte victimele răzbunării divine, ci numai pe afurisiţii Judecăţii de apoi, nu i-ar putea asemui cu Isus. Fie că ştie sau nu acest lucru, Michelangelo nu pe preotul troian îl admiră în statuia ce-l reprezintă: îl admiră pe Prometeu. Accentul moştenit de la giganţii din Pergam, cum oare va fi el denumit timp de mai multe secole, cum îl denumim noi încă şi astăzi, chiar dacă ne este indiferent, altfel decît accent eroic? Cuvîntul eroic nu se referă aici la curaj; eroul în sens modern nu este în cauză, ci semi-zeul. Să uităm familiaritatea noastră cu Laocoon, să încercăm să eliminăm nedesluşita enervare ce ne-o inspiră; să ni-l închipuim în prima Sixtină, la Or San Michele, şi mai cu seamă în ultimul ciclu florentin pe care Michelangelo îl cunoştea bine: frescele dulceag cizelate ale lui Ghirlandajo la Santa Maria Novella. Cum să nu înţelegem atunci că dacă această marmură fascinează Roma, este pentru că fiecare aprobă glorificarea nudului liberat de starea de creatură pînă şi în agonie; suveran precum al Afroditei — prin acea suveranitate ce va diferenţia toate figurile din plafonul Sixtinei, de toate acelea ale lui Andrea del Castagno şi ale lui Signorelli? Ar fi îndeajuns oare faima neîntîrziată a grupului antic pentru a ne revela vehemenţa apelului lansat de resurecţia statuarei — care este şi aceea a unicului patetic din antichitate, foarte străin de spiritul basoreliefurilor romane. Arta elenistică propune artei creştine eroizarea durerii. Însă durerea fizică nu este suficientă pentru a dărui un suflet lui *Laocoon*, iar dacă violenta frămîntare a lui Michelangelo provine din opera pe care o admiră, ea provine poate şi mai mult încă de la « sublimul Donatello » pe care aceasta i-l sugerează. El nu ştie în sculptura creştină vreun alt nud asemănător şi simte că îi stă în putinţă să-l pună pe acesta în slujba lui Dumnezeu. Pînă la moarte, el nu va exprima nimic altceva decît grandoarea umană şi pe Tatăl etern; grandoarea e atît de puternic înrădăcinată în sufletul lui, încît nici chiar Dumnezeu nu i-o va distruge. În plafonul Sixtinei el nu se gîndeşte acum decît să amestece printre înaintaşii lui Isus şi printre Profeţi, o mulţime transfigurată. Curînd el va face din Lazăr, seculara figură a sepulcrului, un frate al lui Adam din *Creaţia omului*, un erou cu privirea aburită încă de eternitate. Iar Isus al său legitimează aceste apariţii străine de pămînt cît şi de Cetatea divină, ale căror osanale Dumnezeu le primeşte pentru întîia oară. . .

Tot Michelangelo, chiar atunci cînd pictează, rămîne ultimul sculptor de geniu al creştinătăţii, într-o vreme cînd se iveşte primatul picturii. Timpul confruntării pictorilor cu « statuile fără de suflet » este atunci cînd, în artă, sufletul creştin îşi vede puterea asfinţind; acel suflet pe care vor să-l insufle artei antice, mulţi dintre ei încep să-l numească « viaţă ». Succesul Stanzei della Segnatura ţine de bună seamă de arta lui Rafael; dar acesta nu opune supra-umanităţii din plafonul Sixtinei doar o nobleţe încîntătoare, iar grandoarei, graţia; el opune de asemenea unei culori arbitrare, unor fonduri abstracte, « pămîntul ideal » care de cincizeci de ani obsedează Italia. Nudurile din *Incendiul din Borgo* seamănă cu nudurile lui Michelangelo — a cui e oare prioritatea? — dar cărei scene pictate de Michelangelo i-ar putea semăna acest incendiu? Rafael datorează gloria sa fără precedent (mai mult decît portretelor sau chiar Fecioarelor sale), « marelui stil » revelat de *Şcoala din Atena* — care va rămîne simbolul lui; se consideră acest stil mai puţin august decît cel al rivalului său — dar el anexează pămîntul pe care rivalul său îl dispreţuieşte. [. . .]

Departe de a se adresa unei arte secrete, admiraţia se adresează mai întîi unei dominaţii proclamate; unui ireal manifest, al cărui spaţiu este, în raport cu spaţiul lui Leonardo, ceea ce este peristilul panteonurilor în raport cu profunzimea grotelor; spaţiul solemn ce opune *Şcoala din Atena* acelui romanesc ornamentat al *Nunţii lui Alexandru*, chiar dacă vaste fragmente ale *Şcoalei din Atena* sînt pictate de Sodoma. Spaţiul intuit de acest deconcertant Perugino care îl primeşte pe Rafael adolescent, vesteşte Saint-Sulpice-ul, şi sparge în aşa măsură pereţii încît în fresca sa de la Sixtină, *Predarea cheilor*, personajele par separate de monumente prin cîmpii de zăpadă. Dar Perugino ignorează aceste acorduri ale oamenilor-statui cu arcade inventate cum sînt cele ale lui Piranese — cu tot ceea ce Baudelaire va exprima prin « Am locuit îndelung sub vastele porticuri. . . », iar Claude Gellée printr-un solemn pîlc de arbori într-o imensitate compusă. Pînă şi Michelangelo le ignorează: el cucereşte spaţiul, nu-l ordonează. Furnicarul epic al geniului său preamăreşte complicaţia florentină după cum plafonul Sixtinei orchestrează frescele toscane: trecînd din această capelă în Stanze, ai impresia că Rafael a limpezit pictura. O artă liberată de puternicele conture florentine şi de masivitatea egipteană a lui Piero della Francesca, aduce Italiei arhitectura pe care o visează. Poate că Leonardo o invidiază pe aceea a *Şcolii din Atena*, atît de raţional onirică. . .

Vis de mare arhitect? Transfigurarea bazilicii lui Maxenţiu dominînd Roma de atunci la fel cum domină astăzi Forul, cu fresca al cărei cadru pare a desfăşura înalta arcadă? Bazilica Sfîntului Petru aşa cum şi-o imaginează Bramante? dar bazilica încă nu este construită. Figurile din Stanze, cele din plafonul Sixtinei, nu se acordă cu arhitectura lor în felul cum se acordau figurile gotice cu arhitectura catedralelor, ci aşa cum se acordau personajele lui Botticelli, ale lui Mantegna, cu monumentele lor imaginare. Rafael nu este aservit pereţilor Stanzelor della Segnatura, el îi face să dispară. Michelangelo nu este aservit bolţii Capelei Sixtine, ci o sparge printr-o arhitectură cu care el se acordă, dar pe care trebuie să o inventeze. *David* al său hăituit din loc în loc, şi-a aflat adăpost într-un muzeu; cel mai mare sculptor al Italiei, care a fost unul dintre cei mai mari arhitecţi ai ei, nu a sculptat

decît în deşert sau pentru morminte, iar bazilicile visate de cel mai ilustru pictor al Romei vor fi construite de baroci.

*

Însă conversaţiile statuilor din *Şcoala din Atena*, acordul lor cu galeriile imaginare ce le adăposteşte, fac din antichitate o rivală a Olimpului, ridicînd-o la rangul de supremă ficţiune. Italia aştepta de la artă ca aceasta să întruchipeze irealitatea, şi nu să regăsească realitatea: Renaşterea, preclasicism al Franţei şi clasicism al Europei, este totodată un romantism istoric. Rafael nu reprezintă un colocviu al literaţilor într-o piaţă a Atenei, aşa cum Giraldi şi mulţi alţii au făcut-o cu şaizeci de ani în urmă; nici adunarea compactă şi cizelată pe care ar fi imaginat-o Botticelli ori Mantegna. Rafael înfăţişează celor din jur, visul lor insesizabil; aceste gesturi pline de nobleţe în vaste spaţii goale evocă de minune Arcadia ce obsedează Roma din vremea lui Iuliu al II-lea în aceeaşi măsură cu ficţiunea virilă şi cu figurile imperiale. Noi definim cucerirea lui Michelangelo aşa cum o defineau şi contemporanii săi, prin cuvîntul grandoare; dar atunci cînd vom traduce prin «dezinvoltură», cuvîntul ce defineşte pentru ei cucerirea lui Rafael, vom uita că el sugerează şi *libertate*. Să luăm aminte că această libertate zguduie Italia la fel ca şi grandoarea lui Michelangelo; că dincolo de antichitatea legendară a *Şcolii din Atena* şi a *Parnasului*, Stanza della Segnatura defineşte visul-lumii care succede lumii-visului.

Lumea frescelor lui Rafael este opusă celei a lui Botticelli prin ceea ce purtătoarea amforei din *Incendiul din Borgo* se opune purtătoarei de vreascuri din *Sacrificiul leprosului*. Arta descoperă în sfîrşit suveranitatea presimţită de la Donatello pînă la Botticelli, suveranitate rivală celei conferite de arta antică prizonierilor barbari şi învinşilor de la Galata, precum şi zeilor, trupului lui Laocoon, victimă a lui Apollo, precum şi trupului lui Apollo: aceea care distinge chipul ales de artist, de creatura pe care o reprezintă — cît şi de toate celelalte creaturi. În această suveranitate fiecare vede făgăduiala nemuririi. *Şcoala din Atena* dobîndeşte legitimitate prin admiraţia ce o inspiră, precum odinioară scenele mitologice ale lui Botticelli; dar o inspiră în primul rînd prin accentul rivalităţii ei cu arta antică din care sacrul a fost abolit, cu valoarea supremă necunoscută ce-i asigură acesteia supravieţuirea. Stanza della Segnatura nu este un ciclu religios, în sensul cum îl înţelegea veacul al XV-lea, nici feerie, şi nici o suită de povestiri aşa cum sînt Stanzele următoare, ci o celebrare a înaltelor virtuţi omeneşti: poezia *(Parnasul)*, justiţia *(Decretalele)*, cunoaşterea creaţiei şi a Creatorului *(Şcoala din Atena* şi *Disputa Sfîntului Sacrament)*. În acelaşi stil, pe acelaşi plan. Proiectele propuse sau impuse lui Rafael şi lui Michelangelo de Vatican regăsesc amploarea celor ale catedralelor, iar arta pare să încunune năzuinţele Quattrocento-ului prin visul în care omul se închipuie atotputernic.

«Trebuie să pictăm oamenii aşa cum ar trebui să fie», spune Rafael, mult înaintea lui Corneille. Pentru un sculptor gotic, a sculpta «oameni» ar fi însemnat să-i lege de Dumnezeu. Rafael vrea ca oamenii pe care-i pictează să aparţină şi ei unei alte lumi, a cărei creaţie este scopul major al artei Vaticanului; dacă el vrea să-i picteze pe oameni aşa cum ar trebui ei să fie, este pentru a crea *lumea care ar trebui să fie*. Ceea ce pictura va demonstra fără nici un echivoc mai tîrziu: în anumite peisaje ale lui Annibale Carraci, Domenichino, Poussin, omul nu va mai avea nici o însemnătate; gloria pinilor romani ai lui Claude Gellée va fi unul din simbolurile artei magnifice.

Rafael este primul artist creştin a cărui artă a fost definită — simbolizată — prin cuvîntul: perfecţiune. Este de la sine înţeles că perfecţiunea, celebră mai bine de trei veacuri, a purtătoarei amforei, a unor personaje din *Şcoala din Atena* (executate ori nu de el, nu importă, de vreme ce el le-a creat), aceea a femeii îngenuncheate ca frumuseţea antică în faţa lui Isus al *Transfiguraţiei*, sînt inseparabile de irealul pictural: aceste chipuri întocmai acelora din *Primăvara*, din *Naşterea lui Venus*, nu pot fiinţa decît prin pictură, decît în pictură. Perfecţiunea lor «nu face parte dintr-această lume» — deoarece aparţine unei alteia. Iar aceasta nu e doar o lume a dorinţelor împlinite; în Stanza della Segnatura, entuziasmul Italiei nu se adresează celui mai armonios decor. Ea este lumea «marelui stil» care desparte perfecţiunea recunoscută lui Rafael, de aceea care-i va fi recunoscută mai tîrziu lui Vermeer — Arcadia creată pentru atotputernicia omului şi pentru admiraţie, nu de către Dumnezeul transcendent făcut om, ci de un Dumnezeu care ar fi fost de-a pururi om. De aceea s-a spus că Dumnezeului făcut om, i-a urmat atunci omul devenit Dumnezeu. Omul, fie şi cu majusculă, devine el oare Etern, Creator şi Judecător, sau mai de grabă artistul e cel ce devine nemuritor şi creator de fiinţe liberate uneori de Judecata de apoi? Oricît de rapidă şi profundă ar fi la Roma evoluţia credinţei, arta nu-i ţine pasul fixînd o lume în care omul ar deveni *în mod real* suveran; el descoperă puterea de a crea lumea *ireală* în care el ajunge suveran. [. . .]

Irealul se învecinase deja şi chiar concurase lumea lui Dumnezeu, în atelierul pictorilor cel puţin. Dar Mantegna nu-l picta pe *Isus mort* aşa cum pictase *Parnasul*; nici Signorelli, *Răstignirile* sale la fel ca *Pan*. Quattrocento-ul nu-l concediase încă pe Sfîntul Gheorghe. Zeiţele lui Botticelli coborau poate din Madonele lui, dar Madonele lui nu descindeau din Venusele lui; el ar fi conceput *Şcoala din Atena* ca un colocviu al acelor umanişti care străbăteau secolul cu pasul lor măsurat, sau îl comentau pe Platon în mijlocul micilor pieţe toscane. Glorificarea Euharistiei ar fi aparţinut lumii Creatorului, iar glorificarea filosofiei, lumii creaturilor.

Liberaţi de lumea creaturilor, străini de cea a Creatorului, filosofii lui Rafael nu mai aparţin decît lumii artei. Dar şi sfinţii săi. Şi Christ al său. Şi chiar şi Dumnezeu, care, în *Disputa Sfîntului Sacrament*, nu se deosebeşte de Platon, cel din *Şcoala din Atena*, decît prin nimbul său. Acest Platon semănînd cu Dumnezeu, se naşte concomitent cu acest Dumnezeu care seamănă cu Platon, şi în acelaşi timp cu universul în care ei pot semăna. Fecioara nu ar fi putut întîlni Parnasul în universul în care îl întîlnea pe cancelarul Rolin, şi unde nu ar fi putut întîlni decît un Platon care ar fi semănat, fie cu cancelarul, fie cu Sfîntul Ieronim. Mărturia cea mai concludentă a ceea ce cosmosul creştin însemna pentru un mare Flamand din veacul al XV-lea o constituie poliptícul *Mielului mistic*. În irealul inventat de pictorii lui Laurenţiu de Medici pentru a figura ceea ce nu există, ei l-ar fi introdus cu uşurinţă pe Platon — dar nu în faţa lui Isus. Lumea din Stanza della Segnatura *înglobează* lumea lui Dumnezeu.

*

[. . .] În Stanza della Segnatura glorificarea misterelor creştine este înlocuită cu aceea a înaltelor puteri ale spiritului uman. Sub domnia lui Christ; totuşi în fresca pe care acesta o domină după cum domina timpanele gotice, marii învăţaţi au luat locul marilor simboluri. *Disputa Sfîntului Sacrament* reprezintă o celebrare a teologiei şi nu o Cină; teologia devine un Ordin al spiritului aşa după cum clerul ajunge să fie un Ordin al marilor monarhii. Chipurile făgăduite eternităţii se confundă cu cele făgăduite nemuririi şi, în acest Vatican ce pare să ignoreze Calvarul şi care va aştepta patruzeci de ani pentru a cunoaşte iadul, imaginea Mîntuitorului lui Rafael domneşte asupra irealului, dar îi aparţine.

«În întregime Dumnezeu», «hotărît nu; în întregime om», de asemenea nu: credinţa însăşi se exprimă prin ireal. Nostalgiei augustiniene după ceea ce a fost omul înainte de a fi izgonit de Dumnezeu, după ceea ce va fi el atunci cînd Dumnezeu va primi trupul lui glorios, i-a urmat cosmosul «armonizat cu perfecţiunea divină». Omul este spectatorul necesar, şi aproape martor. Metamorfoza credinţei încă nu se face împotriva Bisericii. Şi nu Michelangelo, şi nici Rafael, ci cardinalul de Cusa — cel mai mare teolog al timpului — a fost cel care a recunoscut în Isus perfecţiunea naturii umane; în sfîrşit imprimată, *Docta ignorantia* îl introduce în lumea lui Leonardo. [. . .] *Docta ignorantia* se fundamentează pe Revelaţie, pe misterele credinţei, pe transcendenţa divină. Fără îndoială că transcendenţa Tatălui, aceea a Dumnezeului de la Moissac, a dispărut din întreaga creştinătate, păstrîndu-se doar în mănăstiri; dar nu şi cea a lui Isus — care, pentru cel mai realist pictor flamand rămîne o figură supranaturală, întocmai ca şi pentru Grünewald, întocmai ca şi pentru cardinalul de Cusa. Pentru fiecare dintre aceştia, Fiul era cel ce devenise Isus; Dumnezeu, care îşi asumase neputinţa Deriziunii şi a Calvarului. Dar atunci cînd Stanza della Segnatura substituie comuniunii lui Dumnezeu cu omul prin Incarnare, comuniunea omului cu Dumnezeu prin virtuţi omeneşti, Isus nu mai e decît figura cea mai impresionantă şi cea mai elevată dintre ei; printre înţelepţii şi poeţii ce îl înconjoară, transcendenţa lui se confundă cu această virtute supremă. Nu e un simplu hazard faptul că Michelangelo nu sculptează în Capela Sixtină nici o Pietà şi că Rafael îşi sfîrşeşte opera prin *Schimbarea la faţă*. Exceptînd Învierea, acest Christ, *fără Naştere şi fără Răstignire*, a devenit eroul iubirii.

Dar cum ar putea oare Omul-perfect, pe care teologia din urmă îl descoperă în Isus cel fără de păcat, să fie perfecţiunea *păcătosului*? De aici vine succesul ce-l repurtează atunci «omul natural» care face posibilă legătura dintre cei vii şi omul din Paradis.[. . .]

Acest om natural, este omul filosofiei substituit omului teologiei, şi al Revelaţiei mai ales. El oferă umanismului o referinţă comună deopotrivă creştinului şi păgînului; iar artei, legitimarea unei frumuseţi nepieritoare. Deja, pentru platonicienii din Florenţa, trecutul îşi pierdea acea delimitare fundamentală dintre era creştină şi cea a adoratorilor de idoli; în imaginea exemplară a omului, mai mult visată decît elaborată de umanism, valorile Revelaţiei — şi în primul rînd iubirea sacră — dispăreau în faţa căutării universalităţii. Florenţa nu aspira să conceapă o lume din care Isus să fie înlăturat, ci o lume creştină care să înglobeze antichitatea; Roma găseşte o antichitate care îl înglobează pe Isus. Pentru întreaga cultură italiană cît şi pentru Leon al X-lea, cel «născut într-o bibliotecă», un ceţos adevăr etern la care studiul se străduieşte să ajungă (Zoroastru, adus de Plethon, figurează în *Şcoala din Atena*) înglobează Adevărul iniţial al Revelaţiei. Iar infernul a pierit o dată cu Savonarola, dar poate nu şi pentru Michelangelo. . .

Atunci arta religioasă întîlneşte arta profană în crearea unei lumi a cărei valoare eminentă ţine de faptul că ea răspunde celei mai înalte năzuinţi a oamenilor. Cea mai înaltă, de ce? Numai pentru că oamenii o resimt ca atare. Dumnezeu, încă judecător al sufletelor lor, dar abia al faptelor lor (indulgenţele, odinioară suspendări de pedepse, şterg acum păcatele), nu mai este şi cel al aspiraţiei care îl înglobează, aşa cum irealul înglobează imaginea acelui Christ al lui Rafael. Valoarea supremă nu mai este Dumnezeu — «în calitatea lui de Dumnezeu», Isus în calitatea lui de Dumnezeu încarnat: ci obiectul aspiraţiei, cosmosul ideal în care Italia crede a recunoaşte un secret nemuritor, după cum artiştii descoperă, în arta antică, chipuri nemuritoare. Rafael, director al săpăturilor, crede a-şi deshuma visele. Lumea «care ar trebui să fie», este ansamblul de forme prin care arta dovedeşte — pentru că o manifestă — existenţa unei supra-lumi pe care numai ea singură o poate sesiza. *Şcoala din Atena* n-a existat niciodată aşa cum a înfăţişat-o Rafael, nici *Creaţia Omului* aşa cum a înfăţişat-o Michelangelo; dar cele două fresce fac parte dintr-un univers mai adevărat decît cel al efemerului, aşa după cum statuile catedralelor aparţineau Cetăţii divine. Resurecţia operelor care i-au aparţinut este garanta permanenţei aspiraţiei, uneori glorioase, alteori ascunse, care înglobează credinţa, şi această permanenţă este garantă a resurecţiei operelor ce vor face parte din acest univers: cu irecuzabilul glas al acelor ce străbat prin moarte, arta Partenonului făgăduieşte artei Vaticanului viitorul. Concepută ca un prinos adus de filosofie lui Dumnezeu, *Şcoala din Atena* — unde Platon este totodată şi Leonardo, unde Arhimede este şi Bramante, într-un ungher e pictorul donator al Irealului — apare, liberată de eşafodajul ei, precum un Triumf al imortalităţii.

Devenită din nou uriaşa capcană în care se prinde taina universului, arta regăseşte prestigiul avut în vremea făuritorilor de zei. Fecioarele şi Venusele împreună create pentru veacuri, vor şterge chipurile prin care ea încercase să surprindă veşnicia Cetăţii divine, întocmai cum frescele lui Rafael le acoperă pe ale înaintaşilor săi. Figurile create de cei vii se contopesc cu figurile resuscitate într-un cosmos liberat de Creaţie după cum eroul e liberat de condiţia umană — într-o lume a artei în care ele exprimă împreună «cel mai mare vis», şi împreună se salvează din moarte.

În româneşte de IRINA FORTUNESCU

AMINTIRI CU IRINA CODREANU

Reîntîlnindu-vă, Irina Codreanu, prezența dumneavoastră în ambianța culturală românească — întărită de aceste vizite periodice amintind parcă întoarcerile păsărilor la cuiburi și, deopotrivă, de permanența operelor dumneavoastră în muzeele noastre — nu are nevoie de nici un fel de altă explicație. Nimic nu mi se pare mai firesc decît această privire senină, tînără și scrutătoare iscodind, sub pînza deasă de ploaie în tihna unde « vă căutați sănătatea », cîmpia Otopenilor, iscodind cuprinzător, « jusqu'à la perte de ma vue » aș spune, dacă am vorbi franțuzește și dacă accentul dumneavoastră românesc n-ar fi atît de curat.

Mă atrage pămîntul unde m-am născut și de unde am supt seva pe care o port în mine și în arta mea : pămîntul bun, frumos, plin de omenie, omenia oamenilor lui care se nasc cu daruri de poeți și de artiști.

Sculpturile dumneavoastră pe care le-ați făurit pe parcursul a peste cinci decenii, cu darul dumneavoastră de artist, unde se află ?

Un peu partout : peste două sute de sculpturi, în Statele Unite, în Anglia, Italia, Elveția, Belgia, Israel, Australia. . ., cele mai multe în Franța. Parisul m-a atras — n-am fost în această privință o excepție — m-a atras din adolescență. De mică descoperisem marea plăcere de a fabrica din miez de pîine chipuri, încă înainte de a ști să desenez sau să țin un condei în mînă. Mai tîrziu, la liceu, profesoara de desen, doamna Sfințescu, apreciindu-mi înclinațiile m-a îndemnat să mă decid și tot dînsa, revenind de curînd din Franța, m-a făcut să îndrăgesc Parisul. Tatăl meu m-a ajutat, m-a susținut; avea încredere în mine și, sădindu-mi în inimă dragoste și rîvnă, după doi ani bucureșteni de pictură la belle-arte, mi-a asigurat posibilitatea de a învăța artele la Paris, unde am descins, parcă văd, în octombrie 1919, după război, într-o lume în care frămîntările artistice se consumau intens. Așa se face că după o săptămînă am părăsit École des Beaux Arts unde mă înscrisesem și, sfătuită de pictorul Iakovlev : « Du-te la Grande Chaumière

1, 2, 3. *Lizica Codreanu în costumul conceput de Brâncuși (spectacol cu operă de Satie), fotografii executate de artist în atelierul său*

unde ai să dai de Bourdelle!», mi-am început propriu-zis instruirea, exact asa cum îmi doream. Bourdelle m-a agreat și m-a ajutat — nu sînt singurul artist român care a învățat de la acest mare sculptor și mare profesor măsura umană restituită de el sculpturii moderne și acea arhitectonică interioară a obiectului evidentă în operele sale. Modul său de a comunica cu noi, cu elevii, era mai mult un fel de confidență despre artă care ducea la stabilirea corespondenței dintre obiectul creat și tema dată sau urmărită, stimulînd permanent imaginația noastră.

Printre elogiile întemeiate pe care le-am citit cu satisfacție în presa pariziană cînd ați fost distinsă cu titlul Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, unul dintre comentatori, referindu-se la formația dumneavoastră artistică, preciza concentrat și cu simplitate: « o elevă demnă de Bourdelle și de Brâncuși ».

Pe Brâncuși îl cunoscusem prin anii 1922. L-am întîlnit într-o seară la Gaieté Montparnasse, un spectacol popular, cu un public participativ, într-o atmosferă de degajată comunicare și bună dispoziție, care cred că a contribuit ca Brâncuși să formuleze cu gentilețe și amabilitate o invitație în atelierul său, invitație pe care abia o așteptam și căreia i-am răspuns cu promptitudine. Cînd am trecut pragul atelierului și am văzut Pasărea, n-am îndrăznit, dar simțeam puternic imboldul de-a îngenunchea. Am îndrăznit însă să-i cer să-i fiu elevă: « Maestre, nu vrei să mă înveți și pe mine să cioplesc? »

Atunci, acceptînd, Brnâcuși v-a botezat Costică?

Am mai istorisit întîmplarea și ori de cîte ori o repovestesc îmi procură aceeași amintire caldă. Maestrul era extraordinar în tot ceea ce împlinea — un fapt de artă ori un fapt banal. « Hai, Costică, vreau să-mi cumpăr un costum ». Și eram încîntată să-l însoțesc la Belle jardinière, să alegem împreună costumul din cea mai bună stofă și cu cea mai îngrijită cupă. Pentru ca peste cîteva zile costumul să fie descusut și refăcut în întregime de maestru în atelierul său: « L-am făcut, Costică, așa cum îmi place mie ». Pe tot ceea ce punea mîna devenea artă și căpăta un sens. Maestrul concepuse și executase, cu aceeași desăvîrșită siguranță, costumele surorii mele, Lizica Codreanu, pentru un spectacol al lui Satie (Satie mi se adresa spunîndu-mi madame Costique). Lizica dansa minunat, avea un talent înnăscut, maestrul o aprecia, a fost singura dintre noi nebotezată cu nume băiețesc, totuși maestrul n-o chema pe nume, îi spunea Țiganca. Fotografiile acestea, cu Țiganca în atelierul maestrului, costumată, ele însele executate de Brâncuși, au devenit, astfel, document. După vreo cinci ani de ucenicie, cînd, cred, sentimentul tactilului a devenit pentru mine o certitudine definitivă, iar procesul simplificării în sensul relevării esențialului o metodă, maestrul mi-a spus: « Ei, Costică, acum să cînți pe limba ta ». Mi-a dăruit un bloc de marmură și o masă de sculptură. Au trecut anii. Mi-am luat zborul, cum se spune, fericită să ajung, prin efortul de sinteză a învățămintelor transmise, o sinteză personală, cred, la lumea sculpturii mele.

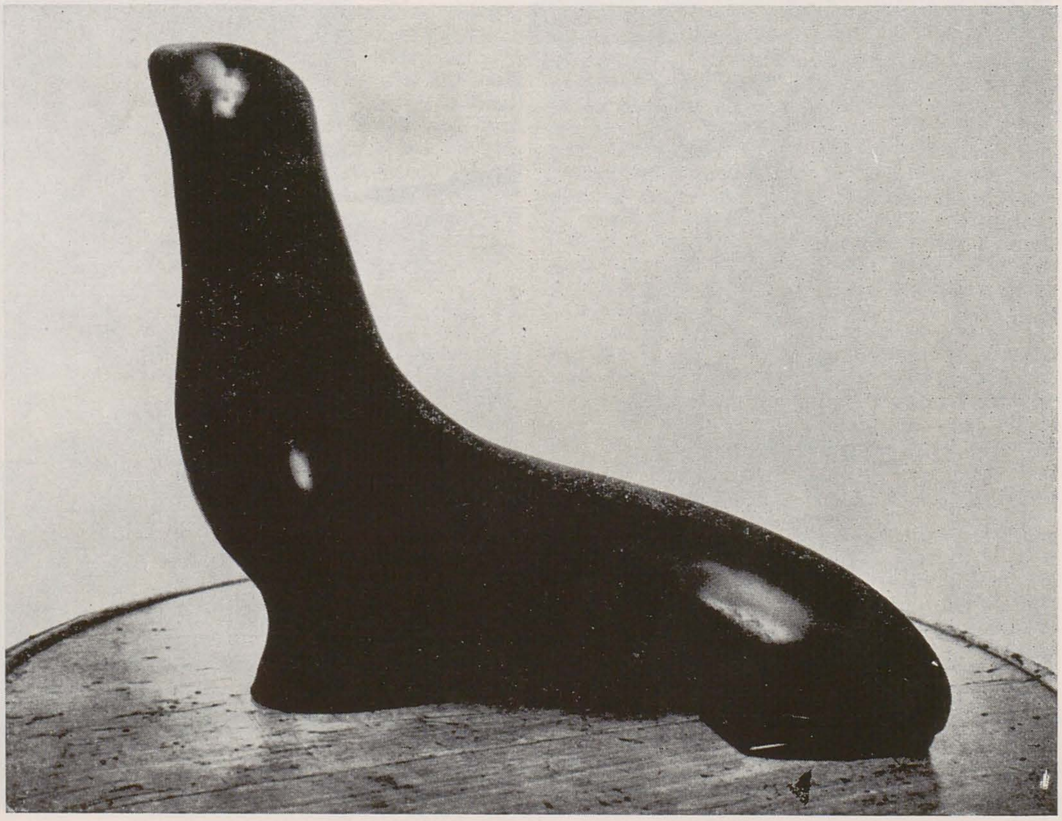
O « lume » care v-a procurat adeseori aprecierea criticilor, a presei, a publicului, a oficialităților (permiteți-mi să citez): «... Sculptați așa cum sînteți, cu o extremă sensibilitate, fără a face nici o concesie, fără excentricitate pentru a atrage atenția asupra dumneavoastră; talentul dumneavoastră este îndeajuns și prin munca dumneavoastră vă impuneți...». Ați impus lumea pe care ați creat-o învestind-o cu o anume grație care vă aparține, o grație proprie dumneavoastră, concepției dumneavoastră despre obiectul implantat în spațiu, în articulațiile lui interioare rezidînd, care asigură exteriorității armonia expresiei proprie fiecărei lucrări — îmi dau seama privind din nou Foca. Foca neagră din fotografie este o ediție recentă?

O ediție 1976 care adaugă celor din marmură, din bronz polisat, din bronz patinat, această combinație a materialului — poliesteri și praf de marmură neagră — cu inepuizabilele resurse de expresivitate a materiei care stimulează mereu creația, înaripează cugetul. Mă-ntorc la blocul de marmură ce-mi dăruise maestrul, care m-a stimulat și de la care am pornit. Au trecut anii. Împrejurările ne-au despărțit, dar nu ne-au îndepărtat. Pentru mine, Brâncuși a rămas totdeauna *maestrul*, în gînd și în suflet. La fel, cînd întîlnesc Pasărea, în aura ei de puritate, simt îndemnul, același îndemn de a îngenunchea în fața ei, ca atunci cînd am pătruns prima oară în atelierul maestrului.

Vă mulțumesc.

Interviu de HORIA HORȘIA

4. Irina Codreanu împreună cu soțul său, Harold King, la Salonul de toamnă de la Grand Palais, 1975, lîngă lucrarea sculptoriței, Leone; 5. Foca, versiune 1976, poliesteri și praf de marmură (Fotografii comunicate de Irina Codreanu)



RELAȚIILE DINTRE ARTE

TITUS MOCANU

În cuprinsul fenomenului mai larg de cultură, arta intră în raporturi profunde și firești atît cu știința, cît și cu ceea ce s-a numit întotdeauna dimensiunea filosofică a spiritului omenesc. Dar în momentul de față nu ne interesează legăturile ce se stabilesc între aceste trei componente de bază ale faptului de cultură. Ceea ce ne preocupă acum constituie o altă problemă. Este vorba de sistemul de relații ce se edifică la nivelul artei ca atare. Într-un asemenea caz, constatăm, de la început, că orice discuție serioasă, dusă din acest punct de vedere, trebuie să țină seama de existența a două niveluri.

Pe un prim plan ni se impune cu stăruință conceptul de artă în general În această alternativă sîntem obligați să analizăm ansamblul de legături ce se instituie între literatură, muzică și artele vizuale. Pe un plan secund ni se relevă raporturile complicate ce se cristalizează la nivelul restrîns de artă. Acum intră în atenția noastră registrul determinat al artelor plastice sau, mai exact spus, domeniul — plin de meandre și de multiple neclarități — al artelor vizualității estetice. Privind chestiunea în acest dublu înțeles, rezultă că, pentru a descifra modul cum se urzește rețeaua conexiunilor dintre artele cu valori de plasticitate, trebuie să delimităm, în prealabil, felul cum se încheagă dialogul global al celor trei tipuri fundamentale de manifestare estetică.

Evident, spre a ne îndeplini scopurile propuse de un astfel de examen strict general, este suficient să ne mărginim aici la observația de principiu că raportul dintre literatură, muzică și plastică implică, pe o treaptă inițială, existența unui element central cu sens distinctiv. Acest element introduce factorul de deosebire și instaurează adeseori adevărate stări aparente de opoziție între arte, tocmai prin faptul că el ne apare ca fiind unic numai sub înfățișarea lui abstractă și deci conceptuală. În ipostază concretă, elementul respectiv devine variabil și ireductibil, în cele mai multe privințe, atunci cînd îl luăm în considerare în cele trei cîmpuri, riguros circumscrise, ale artelor amintite.

Este desigur vorba de noțiunea de semn. În linii mari lumea semnelor se împarte în două categorii fundamentale. Discutăm într-un prim sens, comun, de sistemul de semne proprii modalităților complexe de comunicare umană. În acest stadiu semnul are încărcătură cu înțeles de cunoaștere. Prin intermediul unui atare însemn se stabilesc convenții ale limbajului curent sau ale vieții cotidiene dar și semnificații adînci, ce țin de zonele gîndirii științifice sau de regiunile subtile ale demersului filosofic. Trebuie să subliniem că în această alternativă substanța semnului se descifrează pe plan strict intelectual. În zonele spiritului pătrund numai acele semnificații ce stau în spatele semnului și care încep să se desfășoare în universul meditației filosofice. Și într-un caz — semnul cu trimiteri în planul restrictiv al intelectului — și în celălalt — emblema ce are și o încărcătură spirituală — actul de dezvăluire se petrece pe treapta discursivă rațională. În momentul în care semnul dobîndește un domeniu de existență îngust în raport cu semnificația pe care el se clădește sau în direcția în care trimite, actul hermeneutic de descifrare începe să aibă înțelesuri simbolice. Numai că descoperim cu ușurință că simbolul domină în sferele artei și nu în acelea ale filosofiei. Explicația acestui fapt este simplă. Etimologic vorbind simbolul reprezintă un act de unificare. Termenii sintezei sînt însuși semnul și semnificația generală ce intră în contact, nu întotdeauna perfect congruent, cu imaginea concretă ce îndeplinește rolul de semn.

Pentru ca o astfel de îmbinare să se săvîrșească în chip fericit este necesar ca, în vreme ce sugestia generică începe să se consfințească în plan spiritual și meditativ, semnul — sau imaginea concretă, în calitatea ei de suport aproape material al sugestiei — trebuie să fie trăit într-un mod strict sensibil. Această stare senzorială și afectivă a entităților emblematice face cu putință definiția celei de a doua categorii esențiale a lumii semnelor. De această dată semnul nu mai apare lipsit de încărcătura lui sensibilă și expresivă, așa cum se petreceau lucrurile la nivelul primei categorii de imagini amintite — sau la nivelul imaginilor privite ca temei al cunoașterii și al comunicărilor simple — ci el capătă acum sensuri de trăire nemijlocită. Acesta este, în mod explicit, stadiul artistic al semnului. Deducem că factorul comun — valabil așadar pentru ansamblul artelor — stăruie în ceea ce am putea numi caracterul direct și sensibil al semnului de factură estetică. Dacă vom defini imaginea concretă — sau semnul artistic — ca o entitate emancipată și scoasă din orizontul realității, pentru a intra în sistemul de trăire sensibilă a ființei umane, desprindem două concluzii importante în ce privește funcția fondului emblematic pentru destinul de substanță al întregului cîmp al artelor. În primul rînd constatăm, potrivit definiției, că temeiul oricărui demers artistic se situează în universul realului. Faptele concrete sau *realiile* constituie fundamentul pe care se clădește actul stilistic, metaforic și simbolic în general. Dar aceste realii nu sînt selectate în chip indiferent. În procesul de creație orice moment al emancipării concretului ține de ordinea estetică a stării sensibile și spirituale de alegere. În funcție de aplicarea corectă a acestui procedeu subtil al alegerii realiilor se obține mai deplin și mai repede stadiul trăirii nemijlocite la nivelul actului de contemplare artistică.

Această observație pune în evidență cea de a doua concluzie ce decurge din definiția enunțată. Devenite semn, realiile — prin atributele lor de spațializare — pun în acțiune un alt sistem spațializat și temporal. Fără îndoială, acesta este sistemul analizatorilor subiectivi. Este limpede că în cuprinsul trăirii artistice intră în joc, în chip precumpănitor, o pereche specifică de analizatori, și anume, simțul auditiv și cel vizual. Felul cum reacționează ființa umană în virtutea acestor însușiri ale ansamblului perceptiv și în raport cu semnele înregistrate reprezintă prima condiție a diferențierii propriu-zise a domeniului artelor.

Pentru elucidarea unei atari probleme deosebit de complicate, atît sub raport estetic general, cît și sub acela al psihologiei percepției, avem credința că sîntem obligați de a ține seama de o relație fundamentală a conștiinței estetice. Ne referim la legătura intimă ce se instaurează între percepția imediată și cea distanțată sau orientativă. Prima are un caracter prin excelență exterior. Cea de a doua își găsește temeiul la nivelul interiorității vieții sensibile. Încercînd să expliciteze o atare constantă a zonelor vagi ale percepției, Fechner punea în lumină faptul că însuși principiul de bază al artei constă

în sugestia unor idei asociate la anumite imagini exterioare. Iar diferențierea artelor se petrecea, potrivit viziunii lui Fechner, în funcție de gradul de adîncime și de frecvența procesului asociativ. Cu alte cuvinte, imaginea sau semnul nu intră niciodată în cîmpul nostru senzorial independent de anumite sugestii simultane ce se petrec la nivelul adîncimilor conștiinței și care se adaugă momentului perceptiv. Numai că invocînd tema asocierii, în acest sens foarte general și nespus de cuprinzător, avem impresia că Fechner a afirmat prea mult. Mai exact spus, un astfel de apel nerestrictiv la starea asociativă — aceasta fiind privită ca o contribuție globală a întregii conștiințe — nu numai că nu explică diferențierea artelor, dar mai degrabă argumentează în favoarea ideii unificării acestora. Spre o mai deplină clarificare a chestiunii vom releva că, în fond, totalitatea percepțiilor orientative, sau întreaga lume a sugestiilor asociate percepției exterioare, se alcătuiește din două straturi, în esență deosebite. Prima treaptă orientativă nu implică încă factori spirituali și nici nu adaugă elemente simbolice la imaginile percepute.

La acest nivel intelectual se evocă pur și simplu elementele de structurare, ce par să decurgă din țesătura operei, și anume factorii de ritm, contrast și armonie. În afara de aceste elemente de bază, pot fi consimțite în mod particular — așa cum remarcă pe drept cuvînt Friederich Jodl — relații de unitate și multiplicitate, stări de euritmie (forma șirurilor, simetria, principiul liniei mijlocii) și, fără îndoială, raporturi de proporționalitate. Dacă analizăm cu atenție acest moment al asocierii, constatăm că el acoperă doar sistemul de semnificații textuale ale operei artistice, sau zona gramaticii constructive a acesteia. La acest nivel devin limpezi aspectele distincte dintre variatele arte. Cel de-al doilea strat al procesului de asociere implică însemne simbolice și spirituale în general. Pe această treaptă nu numai că artele încetează de a mai apare precumpănitor diferențiate, dar ele pot dobîndi acum simboluri și interpretări comune. La nivelul semnificațiilor extratextuale așadar, spiritul tinde să cuprindă într-o imagine unitară întreaga sferă a artelor, pentru a înțelege totul și a-l stăpîni mai bine.

Întrucît pentru moment nu ne preocupă aspectul de sinteză a artelor, ci acela al variației speciilor de formulare artistice, ne vom rezuma în acest stadiu al analizei la relația dintre imagine și primul strat al percepției orientative.

Privind chestiunea în această lumină, deducem că cel mai complicat caz rezultă a fi acela al literaturii. Ceea ce se explică nu numai în virtutea împrejurării că în domeniul literar intră în joc atît simțul auditiv, cît și cel vizual. Mai important este un alt fapt. În plan literar legăturile dintre semne nu sînt date dintr-odată, într-o intuiție globală. Atît discursul poetic cît și procesul de desfășurare a prozei presupun timpul care se scurge. Semnele se ivesc treptat, se decantează și se leagă reciproc abia într-un stadiu ulterior. Muzica se deapănă și ea în timp. Dar fiecare moment al timpului pune, într-un anumit sens, mai plenar stăpînire pe noi. Punctul conține, în această privință, ceva din permanenta vibrație a ansamblului. Literatura evocă și ea asemenea momente. Dar acest lucru se petrece, în cîmpul poeziei, ca un fapt de excepție. În realitate literatura bună nu este obligată să supună afectiv și clipă de clipă conștiința estetică. Ea va cere o participare finală mai amplă și cu puteri de iradiere retroactivă în timp.

Domeniul poeziei este un cîmp al împlinirii abia rostite inițial. Iar semnul nu e trăit direct decît în mod parțial. Semnificațiile asociative de natură textuală se integrează deci pe parcursul desfășurării gîndului artistic în așa fel încît ele conduc întotdeauna și la nevoia de a dezvălui noemele spirituale ascunse în țesătura universului descris de sugestiile situate în afara textului literar. Cu alte cuvinte creația literară presupune o sinteză continuă și mereu mai stabilă a celor trei stadii ale expresiei artistice: semn, sugestie textuală și semnificație indirectă, de factură simbolică. Această stare de lucruri denotă o mai mare putere de formulare a literaturii, dar și o dovadă de slăbiciune în raport cu celelalte arte.

Dimpotrivă, muzica, dezvoltîndu-se în timp, ne stăpînește sensibilitatea în fiecare clipă. Aceasta se întîmplă deoarece în sferele creației muzicale semnul sonor se unifică perpetuu și în chip sugestiv cu semnificațiile efective ale textului. Datorită înlănțuirii strînse a semnelor și a curgerii lor relativ repezi, legile specifice ale compunerii formale, sau structurile gramaticale ale edificiului fenomenal apar direct în planul percepției noastre auditive. Drept urmare intuim spontan și global întreaga rețea compozițională în timp și acest lucru nu ne mai lasă răgazul cuvenit de a găsi o multiplicitate de sugestii asociative în chip simultan. Ceea ce se petrece și datorită împrejurării că muzica are legi de structurare formală asemănătoare cu celelalte arte dar și unele constante cu totul particulare. Referindu-se la doctrina lui Fechner, Charles Lolo evidențiază, în această ordine de idei, faptul că muzica se bizuie pe unele prerogative formale generice cum ar fi modificarea de tempo, măsura, ritmul, direcția și schimbarea de grad al intensității și al înălțimii. Totodată, însă, așa cum a remarcat excelent Helmholtz, muzica posedă comandamentele ei interioare specifice, ca percepțiile melodice sau armonice fundate pe raporturile de înrudire a sunetelor prin armonice.

În orice caz, trebuie reținut că opera artistică de natură muzicală implică cu discreție gramatica ei formală pe tot parcursul lumii semnelor, ceea ce va conduce, atît la posibilitatea intuirii imediate a construcției, cît și la actul de trăire efectivă și imediată a acesteia. Artele vizuale în schimb, deși ni se înfățișează, spre deosebire de literatură, în mod direct și integral capacității noastre de surprindere intuitivă, instituie o distanță certă între semn și zona sugestiilor textuale. Astfel, limbajul plastic — alcătuit din semne și din relațiile dintre acestea, precum și din ansamblul de semnificații ale stării de edificare formală — deși reprezintă o prezență ideală sub raport estetic, datorită caracterului său de totalitate dată percepției, constituie totuși și un teritoriu al enigmelor. În alternativa artelor vizuale, procesul asociativ este cu mult mai intens și mai stăruitor decît în ipoteza muzicii și, în orice caz, el trebuie să se îndeplinească cu mult mai repede decît în sfera literaturii. De unde deducem că experiența estetică cristalizată are un rol deosebit de însemnat în regiunile vizualității artistice. Dar această experiență efectivă a subiectivității — experiență ce devine un material al unei posibile descrieri pre-iconografice, după expresia lui Panofsky — poate să se transforme, așa cum am văzut în altă împrejurare, și într-o piedică pe calea unei atente și profunde contemplări meditative.

Drept urmare, legile știute de armonie, contrast și ritmică, precum și relațiile secunde de simetrie, policromie și proporționalitate trebuie asociate percepției semnelor numai după ce a trecut, în mod deliberat, un timp sensibil și determinat de așteptare.

Cam în acest fel ni se prezintă, după opinia noastră, relațiile de diferențiere dintre cele trei specii fundamentale ale artei. Este clar deci că deosebirile apar la nivelul semnelor și la acela al gramaticii textuale. Ceea ce, în alți termeni, înseamnă varietate de limbaj și de înlănțuire a sugestiilor referitoare la formă. Adevărata stare de sinteză ni se relevă, așa cum am schițat mai înainte, în registrul complex al semnificațiilor extratextuale. Într-adevăr, după ce actul de dezvăluire simbolică s-a încheiat în mod provizoriu, constatăm cu uimire că hermeneutica marilor înțelesuri poate fi aproximativ aceeași pentru întregul domeniu al manifestării artistice. La acest nivel, limbajele, parcă transfigurate și deschise stăruitor către lume, se îmbină și-și

transferă reciproc din substanța lor intimă. Iar actul de participare la existență adîncește și mai mult această stare edificatoare de lucruri.

De aici deducem că ideile privitoare la sinteza artelor nu se pot bizui pe o eventuală topire a limbajelor. Dezagregarea specificului semnelor și a raporturilor acestora cu fondul asociativ al intelectului nu poate reprezenta decît o soluție utopică a problemei. În schimb sinteza amintită este în măsură de a se realiza pe calea colaborării dintre arte și pe drumul unificării, cît mai depline, a proceselor de forjare simbolică a lumii, la nivelul actului de rostire artistică a spiritului. Desigur, în contextul colaborării dintre arte pot fi transpuse sau îmbinate și unele aspecte gramaticale ale variatelor forme de limbaje distincte. Dar substanța acestor limbaje nu este bine să fie radical modificată. Fără îndoială ambientul modern poate sugera climatul optim al unor atari acțiuni de alăturare, de întrepătrundere și deci de sinteză relativă a artelor. Totul ar trebui să meargă însă pînă la un anumit punct. În acest mod întreaga chestiune ar urma să cîștige în demnitate, în funcție de gradul de implicare intelectuală a omului în ansamblul unor astfel de amenajări globale.

Apare neîndoielnic că momentul de unitate al artelor nu se rezumă la aspectul spiritual sau la acela ambiental al problemei. În legătură strînsă cu ceea ce am numit temeiul simbolic al stadiului de sinteză estetică a manifestărilor creatoare se relevă și un alt atribut al dialogului dintre arte și al stării de vecinătate și de încrucișare a acestora. Este vorba, de această dată, de substratul poetic comun pentru toate formele de proiectare artistică a spiritului și a sensibilității umane. Subînțelegem aici prin ideea de stare poetică o situație ce decurge din sensul originar al termenului grecesc *poiéo*. În mod primar verbul desemna, în primul rînd, orice acțiune de facere. Implicit el indica efortul de a crea, de a produce și de a fi, în același timp, activ și în chip plenar eficace. Pe un plan secund conceptul sugera și tema propriu-zis literară, în măsura în care se referea — în termenii noștri de astăzi — la orice act de compunere poetică.

Observăm însă, cu claritate, cum precumpănea motivul creației în general, starea de geneză în cuprinsul realității obiective date ființei umane, teza facerii sau a alcătuirii lucrurilor și a ridicării lor la lumină. Cu aceste rosturi trebuie să folosim ideea de substrat poetic la nivelul extins al tuturor artelor. Creația de factură estetică este întotdeauna o năzuință către stadiul de facere în cadrul existenței. Prin clădirea stilistică a unei lumi pure a artei, creatorul împlinește, pornind cîteodată de la nimic, un adevărat univers viu al înțelesurilor autentice ale lumii imaginate. Intențiile de producere și de elaborare rotunjită a unor opere ce se ivesc din orizontul realului și se emancipează, pentru a deveni alte moduri ontologice ale obiectivității — opere ce apar situate chiar deasupra unor atari teritorii prefigurate — capătă sensuri sobre de gravitate umană și legitimări demiurgice. Am căutat să schițăm pînă acum raporturile de diferențiere dar și de unitate dintre cele trei specii de bază ale conceptului general de artă. Vom arunca în final o privire sumară asupra noțiunii restrînse de artă și deci asupra relațiilor instaurate între artele vizuale ca atare. Deosebirile dintre genurile specifice ale domeniului vizualității artistice — și anume pictura, sculptura, grafica, arhitectura, artele decorative, designul și scenografia — sînt în chip obișnuit cunoscute.

Știm că pictura, de pildă, redă în plan, prin desen, compunere de ansamblu, perspectivă și culoare, bogăția indefinită a unei lumi ample tridimensionale. Tipul de creație picturală este deci, pe cît de complex, pe atît de iluziv și modelator de realitate. Puterea de transfigurare conținută în actul de edificare picturală decurge din însăși lupta artistului cu planul.

În sculptură, restituirea volumetrică a gîndului estetic conduce la așezări mai consistente, mai stabile, dar care oglindesc mai puțin ordinea desfășurării largi a unei existențe posibile. De aceea se spune că pictura poate surprinde mai repede fugitivul sau instabilul, în vreme ce sculptura se apropie cu predilecție de entitățile constituite. Evident observația e relativă. Dovedește acest lucru tipul particular de construcție estetică în sculptura cinetică. În acest caz, tocmai dinamismul iluziv al picturii și predilecțiile pentru momentele provizorii ale firii devin motive de bază ale compunerii stilistice. Ceea ce reprezintă — în paranteze fie spus — un alt gen de sinteză estetică, de această dată la nivelul restrîns al artelor vizuale.

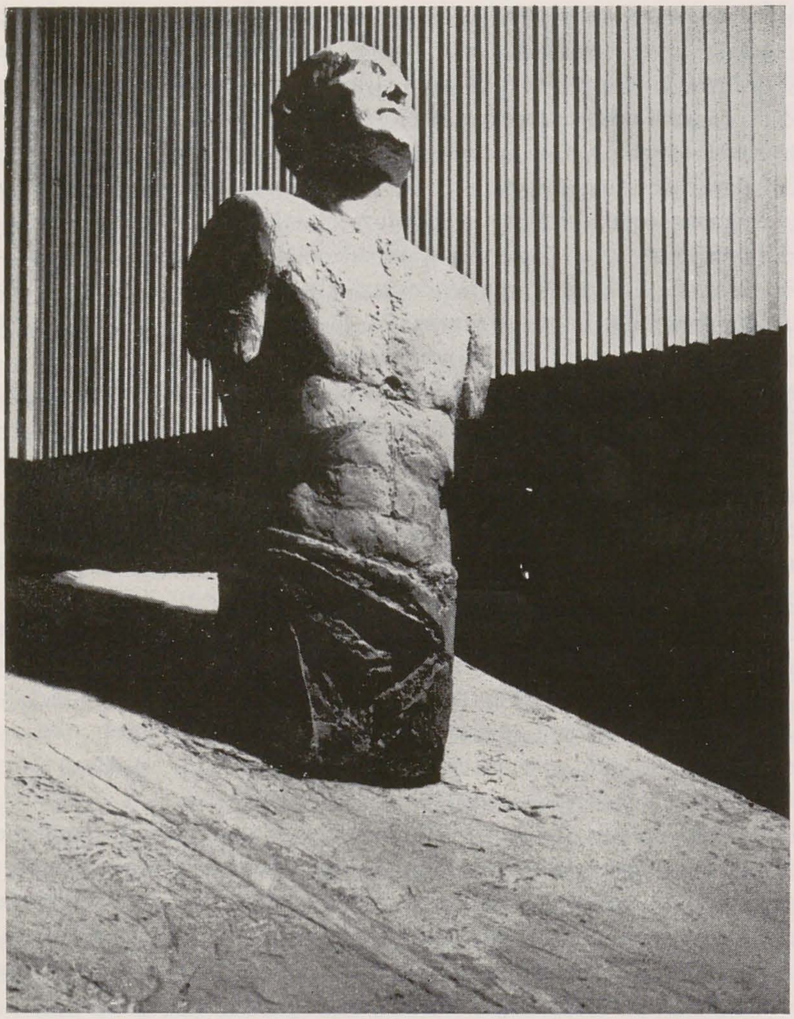
Grafica evocă o savantă nevoie umană de aprofundare analitică a demersului creator, prin intermediul elocvent al desenului. Iar desenul sau însemnul gravat e orientat în direcția reproducerii. Arhitectura, în schimb, conține un coeficient predominant de funcționalitate. Obiectul arhitectural se instaurează în mediul urban și pe această cale el poate deschide o nouă perspectivă pentru o sinteză a artelor la nivelul ambientului total.

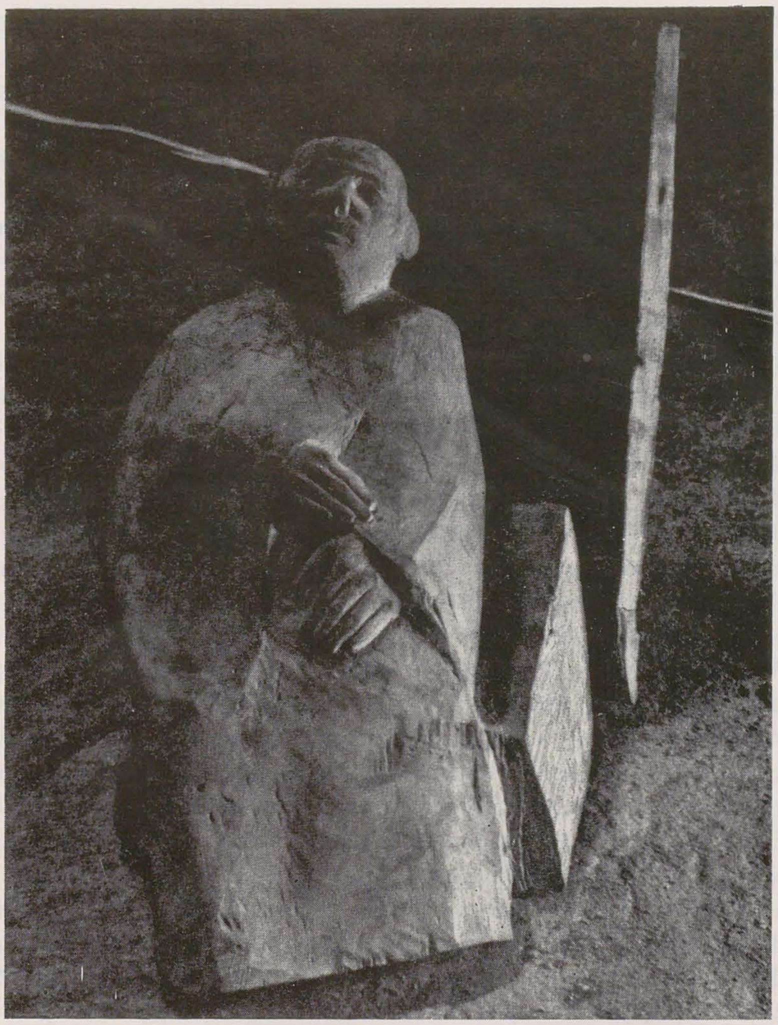
În linii mari acestea sînt problemele principale ale raporturilor de distingere a artelor vizuale. Chestiuni speciale cum ar fi legăturile mai subtile ce subzistă între poezie și pictură, sau între arhitectură și muzică, precum și între muzică și sculptură, le putem aborda, atunci cînd vom pune în discuție temele ritmului și ale construcției imaginii în structura variatelor arte.

Într-o vedere finală aici ne preocupă altceva. Ne gîndim la o reflecție a lui Paul Ligeti pe marginea unui aspect al teoriei lui Riegl — aspect ce a fost amplu dezvoltat în doctrina lui Spengler. Este vorba de șirul continuu alcătuit de triada: arhitectură, sculptură și artă picturală. Potrivit concepției de bază a lui Spengler persistă în istoria culturilor, privite ca organisme vii, o succesiune de tipul: arhitectura în faza inițială, dominînd în arta egipteană și, în general, în creația artistică proprie vechilor culturi superioare, apoi sculptura, într-o perioadă mediană de înflorire, primînd în cuprinsul culturii grecești și, în sfîrșit, pictura, ca o caracteristică definitorie a vîrstei moderne a artei. Evident, starea de preponderență a arhitecturii reapare, potrivit convingerii lui Spengler, în Evul Mediu — iar aceasta ca un ecou al unor timpuri străvechi simbolice — în vreme ce dominanta sculpturală reînvie în epoca Renașterii.

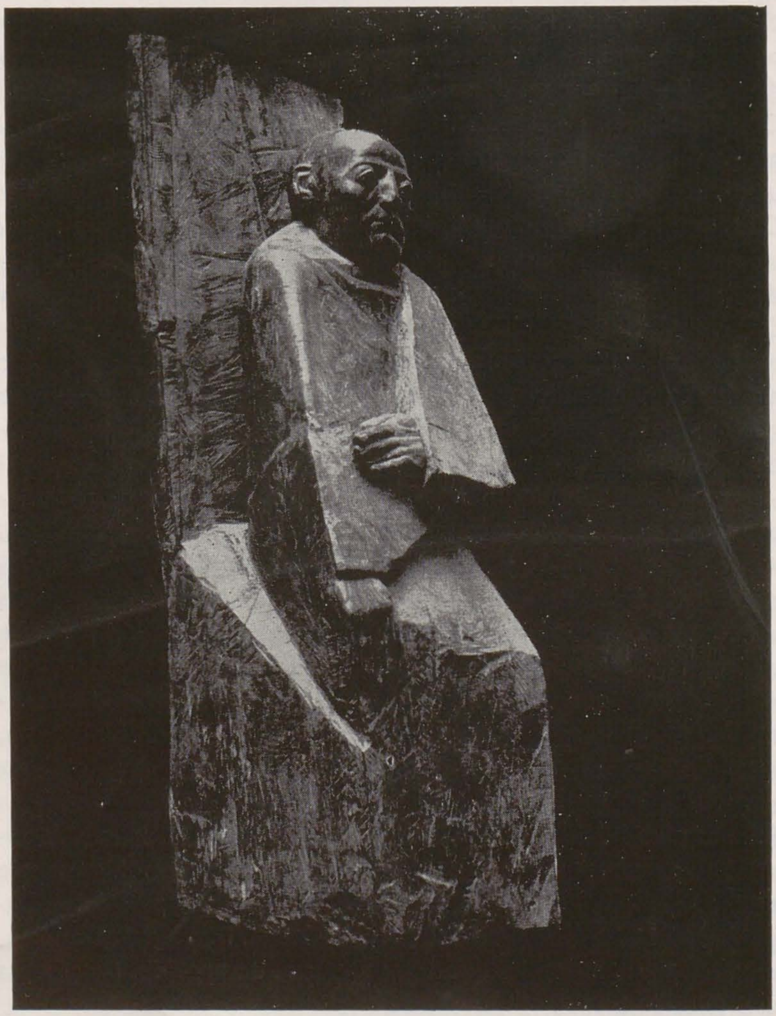
Desigur, faptul că în sfera vizualității unele moduri ale artei primesc un accent predilect, în anumite timpuri istorice, este edificator pentru noi. Înțelegem și motivele pentru care arhitectura a fost abilitată cu insistență în antichitatea sumero-egipteană, pentru ca spiritul elin să pună în lumină virtuțile de adîncime spațială și de modelare a conturelor proprii sculpturii. Ceea ce ne dă de gîndit este ideea că această mișcare în trei timpi duce către un stadiu de abolire a artei, așa cum s-ar petrece lucrurile și într-o optică specifică viziunii lui Hegel. Iar termenul ultim ar fi dat de condițiile existente la vîrsta istorică a totalei civilizații.

Dar s-ar putea ca situația reală de fapt să fie în chip substanțial alta. Nu credem de pildă, că pictura — ca un ultim stadiu al evoluției artistice — reprezintă o formă de decadență expresivă în raport cu arhitectura antică, și chiar în comparație cu sculptura grecească. Mai degrabă sîntem ispitiți să considerăm că ne aflăm în fața unei necesare evoluții istorice. Și poate că maturizarea deplină a celor trei specii fundamentale ale artelor plastice va conduce obligatoriu la nevoia de a găsi o soluție nouă pentru o sinteză superioară a vizualității estetice. Colaborarea, pe un plan mai înalt și prin încrucișare continuă, a modurilor artistice, ar putea să ne facă să restituim mai limpede meandrele spiritului și treptele succesive ale devenirii universale. ■


Poetul, ghips


Poet, lemn

Om cu povară, lemn


Cronicar, lemn

ADRIAN POPOVICI

FASCINAŢIA FIGURII UMANE

Într-o convorbire recentă cu sculptorul Adrian Popovici asupra interesului pe care-l acordă figurii umane — dacă nu subiect unic, în orice caz preferențial în creația ultimilor ani — artistul s-a pronunțat lapidar: « E fascinantă figura umană ! O supremă confruntare cu nişte posibilități pe care le ai şi *dacă le ai* »... Rememorînd creațiile sale recente: « Poetul » (1974), « Cronicar » (1974), « Om cu povară » (1975), « Poet » (1975), « Mamă » (1975), « Sculptor » (1976), « Astronom » (1976) — ele par a indica pe lîngă preocuparea constantă pentru figura umană şi o direcție mai apollinică față de desfăşurarea expresionistă din « Corrida » (1973) de pildă. Poate la aspirația către calm, la tonul solemn şi hieratic pe care-l percepem în lucrările amintite, să fi contribuit şi unele sugestii lingvistice primite de la sculptura şi arhitectura egipteană şi orientală, sugestii asimilate însă cu multă modernitate şi personalitate.

Realizarea iconică în statuara lui Adrian Popovici se opune atît verismului academic cît şi obiectivității reci a « noului realism ». Ea nu tinde la reprezentarea unei persoane anume, nu corespunde noțiunii de « portret » acreditată de tradiție. « Poet », « Cronicar », « Astronom » — nu sînt figuri individualizate ci imagini schematizate, sublimate, transpuneri ale unor concepte. În semnul plastic al figurii, Adrian Popovici transpune nu doar un rece concept, ci şi rezultatul reflexiunilor sale asupra problemei « condiției umane ». Căci dacă nu-l interesează « mimesis »-ul, explorarea mecanică a figurii, îl pasionează însă ceea ce transpare dincolo de evidență, latențele ascunse în ființa umană şi care-i marchează chipul. Discernem în acest tratament cerebral al figurii o adevărată Weltanschauung, în care omul are o învestitură aparte, fiind considerat depozitarul unor imense posibilități, al unor energii spirituale nenumite. Imaginile sculpturale iradiază o gravitate inițiatică, o reculegere eremită, avînd privirea întoarsă înăuntru (v. « Cronicar ») sau ațintită către cer, ca pentru captarea invizibilului, a undelor cosmice (v. « Poet » sau « Astronom »). Aceste « facies »-uri vag egiptiace sau indiene, de o concentrare nepătrunsă, care nu pot fi atribuite unei individualități sau epoci anume, produc o dilatație temporală, o regresiune către « un timp extatic sau imaginar ». Prin intermediul lucrărilor lui Adrian Popovici sîntem astfel confruntați cu un timp primordial, acel timp în care omul nu pierduse nici contactul cu natura, nici forțele sale tainice, genuine.

Se rosteşte aici o nevoie specific modernă: valorizarea gustului pentru origini, fenomen pe care Mircea Eliade l-a analizat exemplar în « Aspects du mythe »*... « ieşim din timpul istoric şi personal şi sîntem proiectați într-un timp fabulos, transistoric ».

Dintre creațiile recente poate « Astronom » şi « Poet »** condensează cel mai clar conținuturile ideatice pe care artistul le închide în reprezentarea figurii umane. Privirea absorbită de înalt a « astronomului », privirea razantă peste lume a poetului, uşoară înclinare a trupului, freamătul reflexiv al mîinilor, toate indică o pendulare, o stare tranzitorie între vis şi viață. « Poet »-ul, « Astronom »-ul — sinteze ale unor efluvii chtonice şi uraniene, cumpene între « elemente », niciodată desprinse de pămîntul-matcă, năzuind totdeauna la dezlegarea misterului cosmic.

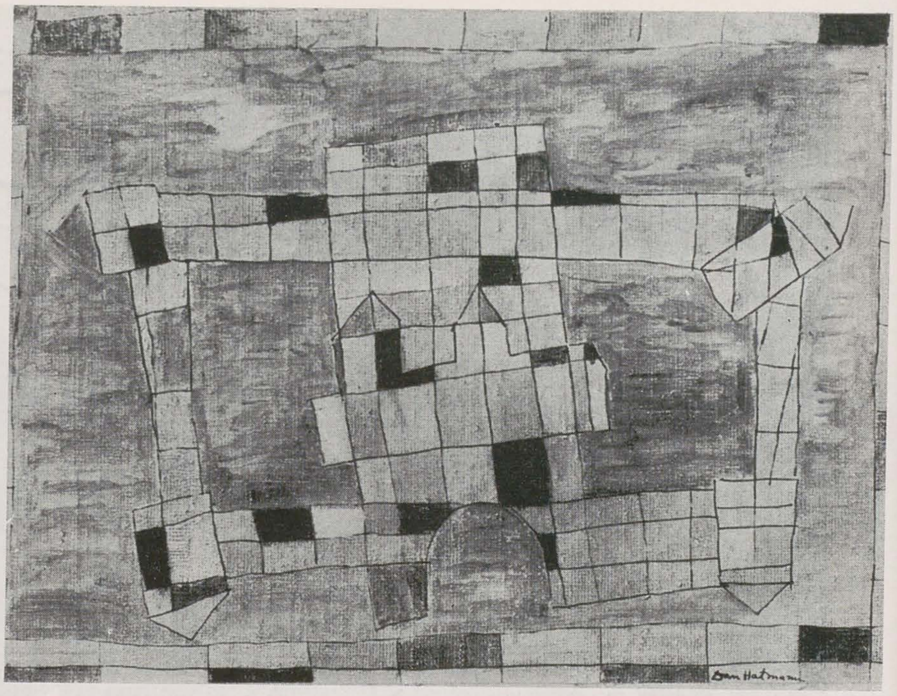
Acest sculptor pentru care arta înseamnă gest de construcție şi poate şi de autoconstrucție, acest sculptor care nu se învăluie în « prestigiul dificultății sau al incomprehensibilității » a găsit calea de a se adresa direct nu numai sensibilității estetice a privitorului, ci şi sensibilității sale morale. Fără ca această directitate să anuleze magia pe care sculptura sa o exercită asupra noastră.

OLGA BUŞNEAG

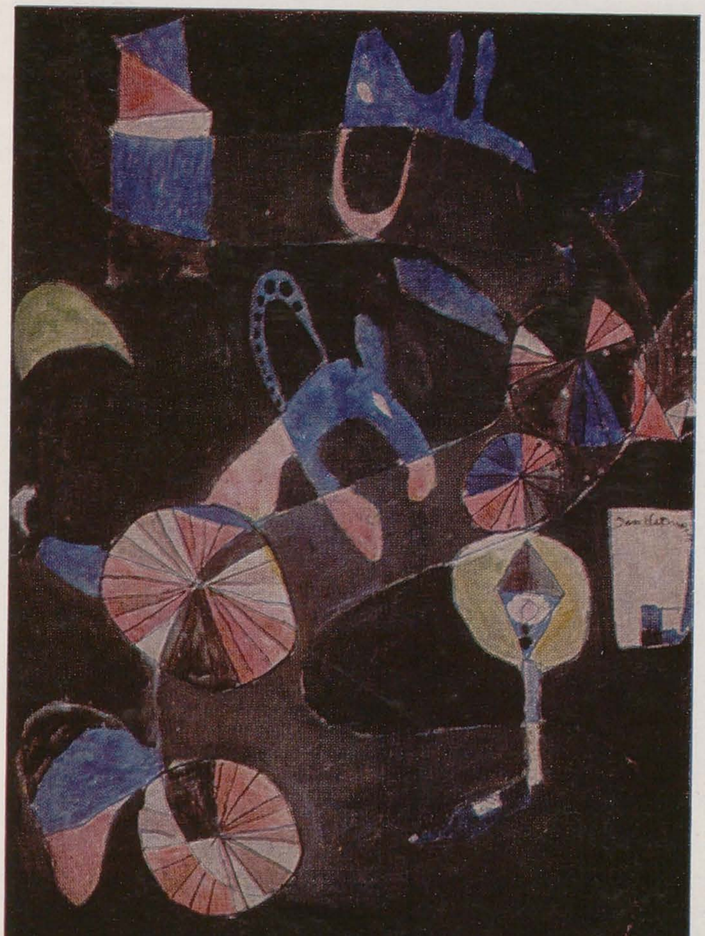
* Gallimard, 1963, pag. 231.

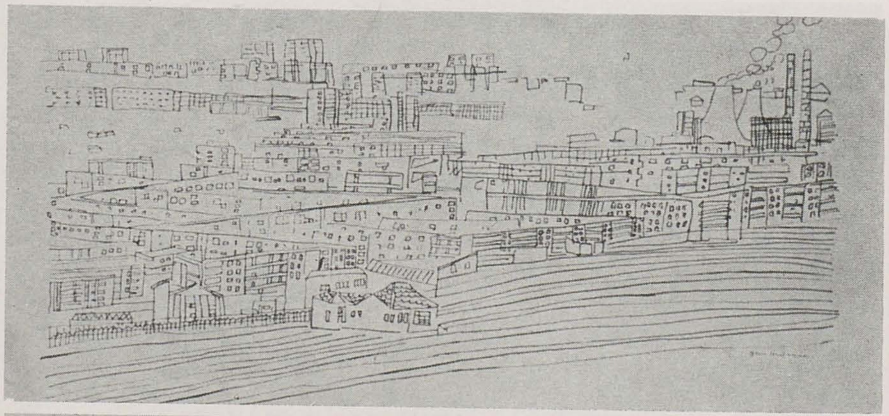
** Într-o primă variantă « Poet »-ul în soluția-mausoleu expusă în 1974), recurgerea la fragment subliniază mai dramatic sensurile simbolice ale monumentului iar « trimiterea » la masca mortuară a lui Eminescu personalizează imaginea.

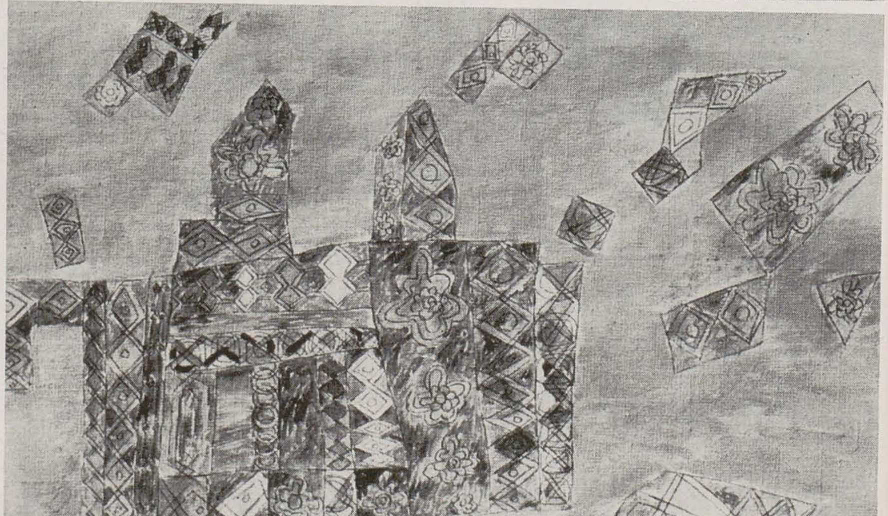
Cronicar, detaliu



1. Autoportret; 2. Autoportret; 3. Golia; 4. Iaşii — 1970; 5. Trei Ierarhi; 6. Pictorul Corneliu Vasilescu; 7. Tataia







DAN HATMANU

Dan Hatmanu şi-a construit cu migală un univers artistic bazat pe inteligenţă şi nutrit de valorile culturii; şi-a aflat, de-a lungul timpului, un mod de a se exprima fără teama de apropieri, fără obsesia diferenţierii.

Coerenta organizare a limbajului expresiv, progresiva simplificare elegantă a imaginii, căutarea unor metafore sintetice, reluarea aceloraşi teme pînă la aparenţa monotoniei, definesc deopotrivă un univers înscris în orbita unor mijloace tradiţionale ale artei noastre. Iar dacă solemnitatea ritmurilor, calităţile înseşi ale liniştii pe care le exprimă dau sens celor mai simple detalii ale unor compoziţii şi peisaje, în portrete, de pildă, Dan Hatmanu provoacă în mod deliberat « surpriză » prin distrugerea ironică a unor convenţii mentale. Intelectualismul său ajunge de multe ori la naivitate formală şi spirituală. Imageria voit simplă a « Iaşului de ieri şi de azi » aminteşte, în această ordine de idei, hieratismul unora din reprezentările medievale.

Dar dacă am defini pictura lui Dan Hatmanu drept « tradiţionalism vizionar » nu am putea cuprinde accentele expresioniste şi nici opţiunea sa evidentă pentru satiră. Nu am putea afirma însă că între strigătul anxios, torturant al formulei expresioniste şi virulenţa satirei există vreo contradicţie. Dimpotrivă, între aceste două repere ale creaţiei lui Dan Hatmanu există evidente afinităţi, ambele au fost integrate în sinteza personală a limbajului său artistic. Imediat sesizabile în pictură (care îşi păstrează şi potenţează nucleul tradiţionalist) ele îi conferă un plus de complexitate, noi sensuri referenţiale.

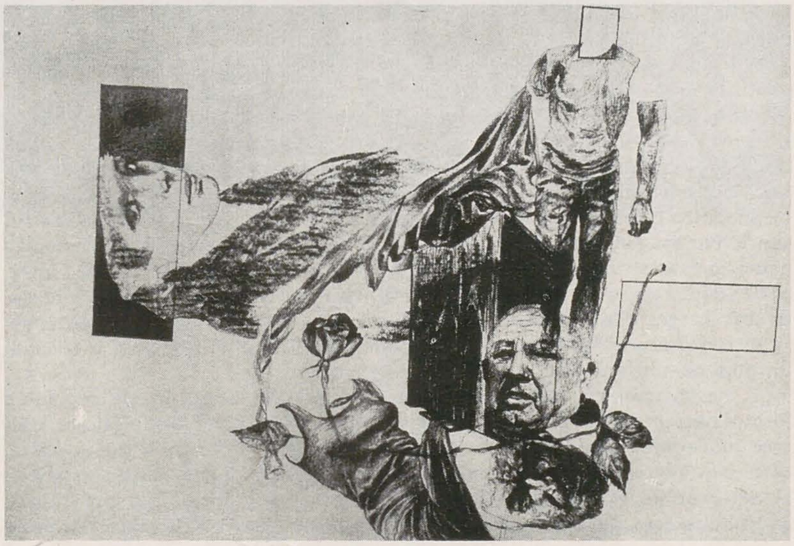
«. . . ne bucurăm de verva, ingeniozitatea şi mai ales de surprizele unghiului întotdeauna interesant sub care ştie să vadă fiecare fapt divers pe lîngă care alţii trec indiferenţi. Este o calitate deosebită de pictor, aceea de a putea sesiza ceea ce este interesant, amuzant sau tragic, în amănuntul divers, plin de omenesc, al vieţii cotidiene, mai ales acolo unde nimeni nu vede nimic. Este o virtute a artistului şi încă una ce nu se întîlneşte prea des ». Cuvintele lui Corneliu Baba — unul din maeştrii pictorului, cuvinte scrise cu prilejul uneia dintre primele expoziţii personale ale lui Dan Hatmanu, par extrem de actuale şi acum. Expoziţia retrospectivă deschisă în sălile Dalles, în luna noiembrie, pune în evidenţă aceste calităţi, aduce în atenţia generală acelaşi univers cunoscut, dar altfel organizat, animat de o atmosferă interioară nouă.

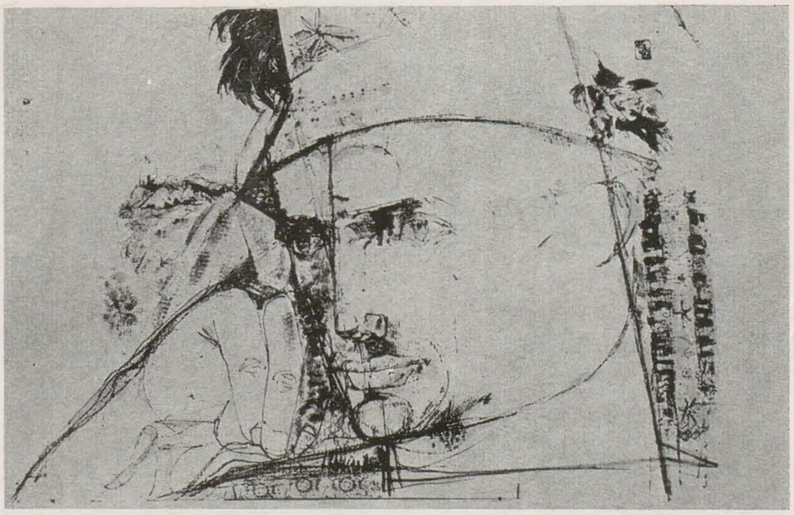
Portretul i-a oferit lui Dan Hatmanu un cîmp experimental nelimitat pe care pictorul nu l-a practicat ca pe un joc gratuit, ci ca pe un constant exerciţiu de expresivitate. Este un exerciţiu ale cărui rezultate de calitate le constatăm nu numai în ciclul autoportretelor ci şi în numeroasele variante ale portretelor unor colegi de breaslă. Unele din aceste portrete primesc o coloratură specială, se îmbină cu un puternic sentiment al timpului inexorabil, cîştigînd astfel în autenticitate şi profunzime.

Decorul vegetal nu este pentru pictor un teritoriu al seninătăţii. De cele mai multe ori demersul său plastic nu se îndreaptă spre echilibru şi feeric ci capătă o tonalitate dramatică, intră într-un climat moral de trepidaţii şi tensiuni, suscită reverii tulburi.

Scos din timp, universul artistic al lui Dan Hatmanu se deschide în spaţiu. Şi nu de puţine ori el recurge la amintirea unor călătorii. Peisajul i-a oferit de pildă, în ciclurile « Iaşul amintirilor », « Oameni şi case », sau în acela al desenelor inspirate de peisajul parizian, sursa directă, tonică, a unei emoţii lirice distilată, purificată apoi în liniştea atelierului. Suprapuneri uşoare de culoare ascund, pînă la ultima tentă disimulat spontană, o arhitectură savantă, o gîndire şi o realitate plastică proprie. Ele simbolizează parcă un principiu de diafanizare a universului, de rarefiere, de pierdere a corporalităţii. Desenele sînt de o mare fineţe în realizarea lor, iar efortul artistului de abia vizibil, cu neputinţă de dovedit.

MARINA PREUTU





PAUL ERDÖS

Acordul dintre o realitate obiectivă dată, socială și istorică, și un univers interior al insului aparținînd acestei realități, fructificarea unei asemenea corelații pe planul expresiei și al comunicării artistice rezidă la baza aprecierii: Paul Erdös este un rapsod al țărilor de sus ale Transilvaniei. Avem în vedere echilibrul realizat în faptul coincidenței duse spre sau pînă la identitate. Acțiunea creatoare în această direcție presupune un proces de selectare, fie deliberat ca atare, fie intuitiv dar întemeiat pe experiența de viață. Selecție înseamnă, aici, opțiunea pentru acele elemente a două entități sau mulțimi, și anume realitate obiectivă și realitate subiectivă, pentru care se poate stabili o relație de corespondență biunivocă. De aceea tipurile lui Erdös — portret, personaj, figură — cu osebire caracteristice pentru un anume spațiu și un anume destin, sînt cu osebire autentice, aparținînd în același timp, în exclusivitate, creatorului lor — și le-am putea numi, de ce nu?, Țăran din Certeza sau Țărani, Țărancă din Lăpuș sau Mireasă din Oaș, Mineri sau Cosașul, cu un singur nume, Oameni. Ar fi fost oare mai de preț această apartenență dacă am fi citit-o în tipologii deformate de fantezie, într-o factură proprie? Niciodată. Valoarea lor rezidă în adevărul lor, rezidă în frumusețea naturii, a vieții. Universul lui Erdös nu este circumscris nordului Transilvaniei. Mai amplu, își asimilează, pe alte planuri, pe baza aceluiași tip de coincidență, alte lumi, ale culturii, mai ales ale poeziei — Villon, Eminescu, Blaga, Szemler — luate drept realitate obiectivă, pe care artistul nu le va ilustra, cum nu sînt ilustrații nici desenele mai înainte amintite, ci le va recrea în funcție de necesitatea propriei exprimări. De aceea aș spune că *Anno Domini*, 1964, pentru Villon, aparține realității Erdös în aceeași măsură ca *În jocul întoarcerii*, 1972, sau ca *Moartea gorunului*, 1964, ori *Gorunul*, 1958.

Descoperindu-și chemarea: desenul, pictorul Erdös cedează locul desenatorului definitiv, după cum ne aducem aminte, prin 1952. Retrospectiva (Dalles, nov.) nu înfățișează altă ipostază a acestui artist căruia nici decorația murală, nici ceramica nu i-au fost străine. Părăsind paleta, Erdös nu *de la* ci *spre* linie va purcede, linia promițîndu-i cucerirea formei și stăpînirea mișcării. Va porni spre *absolutul liniei*, atins în concizia din *Mînzul*, 1976. Dar și aici ductul, modelîndu-se nervos, nu va fi uniform și egal. Și, e drept, desenatorul n-a renunțat niciodată la virtuțile valorării, picturale, în *Țăran din Certeza*, 1961, sau *Foc de primăvară*, 1972, ori sculpturale, în *Minerii*, 1958, sau *Orbi la Veneția*, 1972.

Am indicat date spre a ne întări convingerea, verificată de altfel de retrospectivă, că munca nu a avut a marca evolutiv dezvoltarea mijloacelor, desăvîrșite cu un sfert de secol în urmă. Modificările pe acest plan sînt de ordinul adecvării și readecvării. În relațiile dintre entități (pe care ne-am întemeiat încercarea de cercetare și lectură) a intervenit un element nou: timpul, cu ale sale alte dimensiuni imprimate faptelor — de azi sau de odinioară. Și, dacă limbajul liric-lucid al lui Erdös operează prin procedee de metaforă (*Gorunul*, *Oaș*, ș.a.m.d.) asociind elemente disparate, neîntîlnite ca atare în perspectiva lineară a abordării realității obiective, în desenele ultimului deceniu nu numai simplificările sau eliminările sînt mai frecvente iar asociațiile mai insolite, ci și viziunea se modifică, în locul unui singur punct fix al vizualității, artistul afirmînd mai multe puncte fixe, mai multe perspective lineare simultane, accentuînd forma și exacerbînd mișcarea. Obține astfel unitatea unor spații și unor timpuri neomogene, intensitatea cu care, mai ales, amintirile sînt retrăite anulînd, propriu-zis, durata. « Rapsodiile » primesc astfel accentul grav al elegiei, nu numai în sfîșietorul spațiu din *Orbi la Veneția*, ci și în *Cîntare vîntului*.

Totdeauna, azi ca și odinioară, în aceste desene raporturile clasice ale triunghiului semiotic — semn, referent, interpretant — în procese de ordine diferite, de la simplu la complex, sînt detectabile, la îndemîna lectorului dispus să citească această artă care-ți oferă satisfacția cunoașterii și aceea a emoției.

HORIA HORȘIA

1. *Mînzul*; 2. *Întîlniri*; 3. *Orbi la Veneția*; 4. *În jocul întoarcerii*; 5. *Țăran din Certeza*; 6. *Flăcău din Bicsad*; 7. *Miner*; 8. *Mineri (fragment)*; 9. *Mireasă din Oaș*

PERSISTENŢA VALORILOR UMANISTE ŞI VIITORUL ARTEI

VICTOR ERNEST MAŞEK

I. PROSPECTARE ÎNSEAMNĂ ANGAJARE

Viitorul artei se naşte azi! De aceea el va arăta, în mare parte, aşa cum noi înşine ne aşteptăm să arate, cum înţelegem să-l întîmpinăm şi să-l prefigurăm. « Prezentul este acela care circumscrie orizontul aşteptărilor cu care privim viitorul » scrie un sociolog al artei, dar — aş adăuga — nu numai al « aşteptărilor » ci şi al acţiunilor, mai mult sau mai puţin conştientizate, a căror rezultantă este. Pentru că omul nu are numai datoria să se întrebe şi să « constate », în mod pasiv, oricît de riguros ştiinţific, ce-i rezervă viitorul, dar şi posibilitatea de a dori un *anume* viitor, şi deci datoria de a lupta pentru el. Nu este astfel lipsit de importanţă ce credem, mai exact spus: ce aşteptăm *azi* de la viitor pentru formele concrete în care el se va realiza mîine.

În spiritul unei asemenea responsabilităţi şi al conştientizării semnificaţiei viitoare a acţiunilor şi proiectelor noastre prezente, a fost elaborată — în cadrul Programului partidului nostru — strategia prospectivă de dezvoltare economico-socială şi culturală a României. Iar atenţia ce-i este acordată artei în cadrul acestei strategii umaniste rezultă tocmai din conştiinţa faptului că formele de artă pentru care militează idealul estetic, dar şi cel social-uman al comunismului, nu pot fi cele rezultate din combinarea arbitrară a unor forme date, cu aleatoriul, ci din promovarea conştientă şi consecventă a unei arte profund angajate în lupta pentru continua îmbunătăţire a calităţii vieţii. Pentru că destinul artei este inseparabil legat de destinul omului, iar imaginea unui viitor fără artă este echivalentă cu imaginea unei lumi de roboţi acţionînd exclusiv după o rece şi impersonală logică a eficienţei pragmatice.

Unei lumi convinse că istoria şi menirea artei s-a încheiat şi care e gata să se împace cu acest « destin », viitorul îi va rezerva cu mai mare probabilitate « surpriza » confirmării acestei previziuni, indice al unei vieţi afective atrofiate şi al neglijării funcţiei vital-stimulatoare a artei. Dimpotrivă, unei societăţi conştiente de capacitatea formativă şi re-formativă, de neînlocuit, a artei, încrezătoare în inepuizabila profunzime a sensibilităţii şi afectivităţii umane, şi care-şi va călăuzi proiectele şi *deci şi acţiunile* (social-politice şi culturale) în acest sens, viitorul nu-i poate rezerva decît confirmarea şi amplificarea acestor aşteptări, prin dezvoltarea unor noi forme corespunzătoare de expresie şi trăire artistică.

Iată pentru ce consider că îndrăzneala de a risca ipoteza unui viitor posibil — în cazul nostru cel al artei — nu este o întreprindere hazardată şi gratuită, ci un act raţional de angajare socială şi ideologică, marcat de responsabilitatea acţiunilor noastre prezente pentru formele concrete de configurare a acelui viitor. De aceea, nu numai prospectarea speculativă ori calculul prognostic obiectiv al traiectoriilor de dezvoltare probabile se justifică în demersul de cercetare a viitorului ci, în aceeaşi măsură, şi *polemica teoretică*, deşi se mai consideră că, întrucît nici o aserţiune emisă nu are încă girul verificabilităţii practice, orice discuţie în contradictoriu ar fi, aici, de prisos.

Desigur, nu e suficient să doreşti dezvoltarea unui fenomen într-o direcţie anume pentru ca aceasta să se şi realizeze, mai ales dacă evoluţia respectivă ar contrazice logica mişcării istorice reale. Pentru a deveni realitate, proiectele noastre, oricît de entuziaste sau necesare, trebuie să se înscrie în orizontul posibilului. Un orizont suficient de cuprinzător însă spre a permite evoluţia unor forme ale spiritualităţii, fie în sensul confirmării (şi conservării) valorilor umane esenţiale, fie în cel al degenerării lor. De aceea, responsabilitatea şi luciditatea tentativelor noastre prospective presupune nu numai clarificarea a ceea ce *ne poate aştepta*, ca replică nedorită a viitorului. Cunoaşterea acestei « replici » nedorite, dar *posibile*, întrucît exprimă — în cazul artei, de pildă, — convingerile şi sensul acţiunilor unor artişti şi teoreticieni contemporani, ne obligă la mai multă prudenţă şi fermitate critică în aprecierea unor forme şi direcţii ale artei contemporane pe care, poate, am fi dispuşi să le tratăm cu nepăsare şi îngăduinţă, ca pe nişte simple bizarerii fără importanţă. Cum însă prezentul din care se va dezvolta viitorul include şi asemenea fenomene, în care germinează variantele posibile ale unei dezvoltări aberante a artei, critica ipostazelor nedorite ale viitorului trebuie să înceapă cu critica izvoarelor lor detectabile în realitatea estetică şi în confruntarea teoretică actuală.

II. NECESITATEA POLEMICII

Dacă este adevărat că « viitorul artei este conţinut în prezentul ei », şi dacă este de asemenea adevărat că « viitorul este unul singur », devine evident că nu toate formele actuale, atît de diferite şi contradictorii, prezentate de universul artistic contemporan, îşi vor putea prelungi şi dezvolta existenţa, ca forme caracteristice viitorului. Cu alte cuvinte, depinde în mare măsură de ceea ce apreciem şi omologăm noi *astăzi* ca valabil şi « de dorit » în artă, pentru ca *această* posibilitate, conţinută în prezentul artei, *şi nu alta*, să se concretizeze ca atare, cel puţin în viitorul mai apropiat.

De aceea, reflecţia prospectivă asupra artei implică astăzi, mai mult decît oricînd, o atitudine polemică, de confruntare teoretică şi opţiune, pe baza unor criterii ce nu pot fi *doar estetice*, ci vizează finalitatea de ansamblu a sistemului social-uman, optimizarea progresivă a condiţiei umane, întrucît destinul artei este organic legat de destinul omului. Atitudine polemică, ce se cere însoţită de un demers *disociativ*, de înlăturare a confuziei, mai ales terminologice, care ne împiedică să înţelegem şi să gîndim coerent realitatea artistică contemporană, şi să distingem în ea ce este autentic şi ce este impostură, ce este germinare de noi forme şi ce este simplu atavism mascat de frondă. Disociere absolut necesară, întrucît, dacă din numeroasele experimente şi direcţii artistice contemporane ce-şi revendică un destin mesianic, unele doar vor fi — în mare — cele pe care viitorul le va confirma ca reale şi reprezentative pentru ARTA sa (considerînd starea de derută şi inflaţie tipologică actuală din sfera producţiei artistice doar o stare de tranzit determinată de impactul dintre două tipuri de civilizaţie), mult mai multe vor fi în schimb formele de manifestare şi expresie a sensibilităţii estetice proprii omului de mîine. Iar nesiguranţa noastră de astăzi se datorează, nu în mică măsură, tocmai apariţiei şi individualizării, încă de pe acum, a unor asemenea *noi* forme de atitudine şi acţiune estetică, *distincte de artă* şi cu o finalitate proprie, neconştientizată însă ca atare, şi ale căror direcţii de evoluţie sînt confundate cu cele ale artei în genere.

III. FUNCŢIA COMPENSATOARE A ARTEI

Faptul că sumbra prevestire a lui Hegel privind iminenta moarte a artei este tot mai insistent reluată în actualul context al impactului dintre universul de idealuri şi valori ale artei şi cel al finalităţilor şi imperativelor specifice revoluţiei tehnico-ştiinţifice, nu este întîmplător. Nu puţini sînt teoreticienii ce resimt ca pe o stare de totală derută şi de acută criză a valorilor situaţia artei contemporane în lume. Şi aceasta, pe de o parte, întrucît unii artişti par să fi trecut «cu bagaje cu tot » în tabăra « adversarului » respectiv al ştiinţei, renunţînd la finalitatea şi funcţiile tradiţionale ale artei şi nemaivăzînd în creaţia artistică decît un inepuizabil şi inedit domeniu de aplicare al « inteligenţei rezolutive » şi de experimentare formală a unor instrumente şi procedee tehnice noi, iar, pe de alta, pentru că, după alţii, noua ierarhie de valori promovată de revoluţia tehnico-ştiinţifică, ritmurile, motivaţiile şi activităţile specifice civilizaţiei actuale îngustează la maximum spaţiul de manifestare al artei. Nu neg existenţa atitudinilor şi situaţiilor semnalate mai sus, mi se pare însă că dilema — deloc fără ieşire — privind destinul artei contemporane e alta. Respectiv nu întrebarea dacă civilizaţia actuală şi — cred eu — cea viitoare, caracterizate tot mai mult printr-un sistem existenţial tehnocratic şi intens pragmatic, mai oferă suficiente condiţii de existenţă artei, dacă imaginaţia şi inventivitatea artistului mai găsesc suficient spaţiu de manifestare pentru producerea noului şi inovaţiei estetice, mi se pare cu adevărat hotărîtoare, ci aceea dacă artistul mai posedă, ca *om*, un crez şi un ideal de viaţă legitim pe care să-l propună, ca alternativă, semenilor săi, şi pe care să-l opună tendinţelor de pervertire pragmatică a valorilor umane esenţiale. Cu alte cuvinte, hotărîtoare mi se pare întrebarea dacă şi în ce măsură — şi nu cu ce mijloace — va putea arta împlini o funcţie axiologică şi spirituală de compensare a reverselor nedorite provocate — pe plan uman şi social — de autodinamica dezvoltării tehnico-ştiinţifice.

În acest sens consider nu numai că arta este şi mai ales *va fi* necesară şi justificată, dar că — poate aparent paradoxal — ea va fi, socialmente, *mai necesară decît oricînd înainte*. Şi aceasta, datorită faptului că producerea şi receptarea operei de artă reprezintă una dintre principalele modalităţi de confirmare a unora dintre « forţele umane esenţiale », vizînd sfera afectivităţii şi nevoia individului de autocunoaştere şi autoexprimare. Vom avea nevoie de artă mai mult decît oricînd pentru că, în lipsa momentului ei de adevăr uman — vizibil doar la lumina unor mari explozii ale afectivităţii — condiţia omului riscă să se transforme în cea a unui robot perfect, acţionînd fără greşeală şi cu o anonimă eficacitate.

Niciodată, de la Socrate încoace, n-a fost poate mai actual îndemnul pe care filosoful grec şi l-a adresat sieşi şi celorlalţi: *cunoaşte-te pe tine însuţi !* Şi, mai ales, cunoaşte-te pentru a şti ce poţi deveni şi cum poţi învinge piedicile care nu te lasă *să fii* ceea ce ai aflat că *eşti*, ca potenţialitate. De aceea, ca nicicînd pînă astăzi, omul va avea nevoie de acea oglindă paradoxală a artei, în care te găseşti nerecunoscîndu-te, de acea oglindă care, reîntîlnindu-l cu sine, să-i aducă aminte că e capabil de visare şi duioşie — nu numai de luciditate statistică şi eficienţă pragmatică, că ştie să se uimească în faţa viitorului, nu numai să-l prevadă în formulele unor prognoze riguroase şi adesea fataliste. Pentru că, în mod obiectiv, el va avea din ce în ce mai rar prilejul să se regăsească astfel în formele şi produsele activităţii sale curente, mecanizate, planificate şi raţionalizate la maximum de procesele de producţie specifice revoluţiei tehnico-ştiinţifice. Pentru că omul nu este numai « homo faber » ci şi « homo ludens » şi « homo significans », dar civilizaţia tehnico-ştiinţifică le va oferi poate, ultimilor — prin activităţile *specifice* ei — un spaţiu de manifestare din ce în ce mai restrîns. În epocile marcate prin producţia manufacturieră şi artizanală, din antichitate şi pînă la Renaştere, sau în cele ale elanului iluminist spre multilateralitate, individul se putea manifesta plenar, — sub acest aspect — în mai toate formele de activitate, de la cea de meşteşugar la cea de politician sau învăţat, punîndu-şi din plin în valoare întreaga gamă a « forţelor sale umane esenţiale » (Marx). Visătorul pătimaş îşi dădea mîna cu observatorul lucid, întruchipînd politicianul-artist, caracterizat de Machiaveli. Rigurozitatea şi precizia se îmbinau armonios cu fantezia dezlănţuită, în obiectul născut din mîna meşteşugarului. Şi deşi epocile amintite au atins, în creaţia artistică, realizări de culme, publicul acestei arte era relativ restrîns între altele şi pentru că multe din trăirile şi satisfacţiile estetice — pe care omul contemporan le mai poate avea azi, aproape numai prin contactul cu arta — el şi le satisfăcea în activitatea sa productivă zilnică. Faptul că azi, în lumea capitalistă, omul nu mai are prilejul să-şi confirme în mod spontan şi firesc aceste « forţe esenţiale » — nu înseamnă că ele au devenit mai puţin importante şi nici că ele pot rămîne multă vreme nesolicitate fără a mutila grav profilul spiritual al omului contemporan. Pentru că, parafrazînd lucidul avertisment adresat de Goya contemporanilor săi, devine din ce în ce mai evident, astăzi, că nu numai letargia raţiunii dar şi *somnul afectivităţii naşte monştri*. Monştri ai nepăsării şi omuciderii cu sînge rece; monştri ai subordonării pasive faţă de orice destin; ai transformării omului din scop în mijloc al civilizaţiei şi al dogmatismului scientist.

Afirmarea aceasta răspicată a funcţiei compensative a artei în rearmonizarea universului spiritual al omului are o dublă finalitate polemică. Ea vizează, pe de o parte, acele predicţii ce plasează viitorul artei sub semnul identificării ei *cu* şi dizolvării sale *în* realitatea tehnologică; iar pe de alta, credinţa în intelectualizarea şi cerebralizarea progresivă a procesului de creaţie şi receptare artistică. În ambele cazuri, funcţia umană, *compensatoare* (deci de disociere ca pol complementar), a artei, în raport tocmai cu realitatea probabilă şi cu solicitarea unilaterală a instanţelor raţionale, este, din principiu, negată.

Astfel, adepţii dizolvării artei *în* realitate consideră că principala mutaţie probabilă şi *de dorit*, a artei, constă în faptul că arta părăseşte hotărît muzeele, spre a aparţine străzii, mediului urban şi industrial, spre a fi prezentă exclusiv în *obiectele care ne înconjoară*, deci în existenţa noastră « cotidiană ». În această ipoteză — acceptată atît de N. Schöffer cît şi de K. Pfaff, de pildă — întreg mediul uman, artificial, va fi un mediu frumos, plastic ordonat, întrucît « arta va fi egală cu viaţa însăşi, artist fiind întreaga societate ».

Sună frumos şi încurajator, dar numai la prima vedere, căci, în esenţă, o asemenea evoluţie ar putea duce la dispariţia artei ca atitudine spirituală *specifică*, la ştergerea limitelor dintre artă şi viaţă. Izvorîtă *din* viaţă, arta *nu* este viaţă, ca atare, ci stimulent al ei, şi poate fi stimulent numai în măsura în care îşi păstrează distanţa reflexiv-critică faţă de formele concrete ale realităţii, facilitînd apropierea vieţii *concrete* de *idealul* de viaţă al omului. Pierzîndu-şi calitatea de entitate spiritual-materială *specifică, diferită*, arta s-ar integra într-o altă ordine ontologică, fiind astfel resorbită. A face frumoase obiectele care ne înconjoară este numai o funcţie a artei, dar *nici unica şi nici cea mai importantă*. De altfel, problema nu constă în aceea că arta n-ar trebui să contribuie *şi* ea la « asanarea estetică » a mediului ambiant, ci doar în ce măsură această direcţie de preocupări socialmente necesară (dar preluată, treptat, de o nouă formă de atitudine şi activitate estetică — *paraarta*) poate mobiliza întregul potenţial al creaţiei artistice viitoare. Căci există riscul ca, prin absolutizare, acest efort să anuleze altele, mult mai vital necesare echilibrului spiritual al societăţii, şi în primul rînd *funcţia ei compensatoare* pe planul stimulării afectivităţii.

În aceeaşi ordine de idei trebuiesc respinse (ca *nefiind de dorit* şi nu ca fiind « imposibile ») predicţiile ce consideră drept principala direcţie — pozitivă şi chiar « salvatoare » — de evoluţie a artei, înscrierea ei pe orbita gîndirii de tip ştiinţifico-matematic şi a aplicaţiei tehnologice (este vorba deci nu de folosirea, salutară, a tehnologiei moderne ca instrument, deci ca *mijloc* de creaţie, ci de transformarea creaţiei artistice, ca atare, în demers tehnologic şi experiment de tip ştiinţific — în sensul artei preconizate de Nicolas Schöffer). Pentru că în raport cu dogmatismul de tip scientist, ce ameninţă să ne rătăcească printre lucruri, « permiţînd obiectului să absoarbă subiectul-omul », rolul artei nu este acela de a se subsuma şi integra pasiv acestui proces, ci de a acţiona asemeni unui « feed-back », de a interveni împotriva tendinţei de absorbţie a subiectului, conservîndu-i şi stimulîndu-i individualitatea afectivă şi reflexiv-critică, pledînd pentru permanenţa subiectivităţii ca unică sursă energetică anti-entropică.

Accentuarea exclusivă a laturii raţional-logice a fiinţei umane, şi mai ales solicitarea ei exclusivă — pînă la a transforma şi arta într-o emanaţie a ei — este o altă cauză a « unidimensionalizării » fiinţei umane. Dar omul nu este numai raţionalitate şi inteligibilitate, *omul este bidimensional*, or, arta contemporană, şi mai ales cea viitoare, are datoria să ofere şi să conserve această bidimensionalitate.

IV. ÎNTRE RAŢIONALITATE ŞI AFECTIVITATE

În această ordine de idei putem mai lesne evidenţia acum şi viciul de fond al celei de-a doua mari categorii de predicţie, ce plasează viitorul artei exclusiv în orizontul raţionalităţii. Astfel, pornindu-se de la constatarea procesului istoric *real*, de creştere a raţionalităţii în detrimentul emoţionalităţii, viitorul artei este văzut în sensul « intelectualizării ei progresive » şi ca « eliberare a intelectului din sclavia sensibilităţii ». Arta viitoare va fi o specie a « frumuseţii intelectuale » şi a « meditaţiei metafizice », înscriindu-se într-un proces istoric, ireversibil, de intelectualizare a întregii vieţi sociale şi spirituale, în care importanţa factorului conştient creşte. Prorocind definitiva transmutaţie a lucidităţii în zona creaţiei artistice, adepţii acestei perspective de evoluţie a artei ne vestesc zorii unui nou romantism abstract, « căutător al misterului ascuns în lumina gîndirii ». Pentru omul viitorului, arta va fi, ni se spune, pur şi simplu « inteligenţa concentrată şi solidificată în cristale, inteligenţa liber desfăşurată în zborul şi cugetarea ei ». Necesitatea istorică, tendinţa şi voinţa implacabilă a progresului sensibilităţii artistice va parcurge astfel — conform viziunii amintite — drumul ascendent spre ţărmul « emoţiilor superioare iluminate de frumuseţi intelectuale ».

În lumina tuturor celor spuse la început despre funcţia compensatoare a artei, consider — fără a nega creşterea rolului şi ponderii raţionalităţii — că, în principal, altele vor fi *ipostazele posibile ale lucidităţii* în domeniul estetic al viitorului. Ascultîndu-i pe cei care salută « ridicarea artei în sferele gîndirii filosofice, prin înnobilarea ei, cu semnele interpretării filosofice a realităţii şi transformarea treptată a filosofiei în muza regentă a actului artistic », mă simt totuşi mai atras de interpretările ce consideră că menirea *specifică* a artei este de a ne purta — cum scrie René Huyghe — în acea « sferă difuză în care omul depăşeşte nu numai limitele sale intelectuale ci şi graniţele sale personale pentru a cuprinde acel „sine" situat deasupra eului individual ». Desigur, nu fac în nici un fel elogiul iraţionalismului, nici nu pledez pentru o artă care să fie bîiguială incoerentă a unei stări delirante, dar nu pot să nu reaccentuez faptul banal — uitat, se pare, de astădată — că limbajul artei diferă esenţial de cel al cuvintelor şi ideilor din discursul logic şi că arta ne permite — cum scria acelaşi René Huyghe — să explorăm şi să aducem la expresie mai cu seamă acele zone ale vieţii interioare care altfel ne-ar rămîne necunoscute, neexprimate. Intervenţia lucidă a raţiunii se manifestă aici abia « post festum », avînd rolul de a elabora, de a conferi o structură stabilă acestei imagini, care altfel « nu ar rămîne decît o emanaţie vagă şi confuză » [1]. Arta *nu este în primul rînd un instrument al inteligenţei*, chiar dacă aceasta i se consacră şi-i poate fi de folos. Ea ne poartă « pînă la acea regiune unde cuvintele şi ideile îşi pierd puterea, unde gîndirea este depăşită în funcţionarea ei » lăsînd loc limbajului intuitiv al imaginilor şi al « şocului lor imprecis dar penetrant asupra sensibilităţii noastre », şoc ce ne poartă mai departe decît zonele pe care le-am fi putut străbate doar cu ajutorul lucidităţii [2].

Dacă receptarea artei, şi mai cu seamă efectul ei formativ şi cognitiv asupra spiritului uman se situează deci, precumpănitor, sub semnul afectivităţii şi al trăirilor intuitive, momentul *creaţiei* poate beneficia, cu un substanţial spor de eficienţă, de aportul lucidităţii intelectuale. Şi aceasta tocmai în vederea unei obţineri mai sigure a efectului dorit şi al accentuării capacităţilor ei de înrîurire emoţională a receptorului. Pentru că, dacă Brecht, de pildă, cerea artistului detaşarea lucidă (în sensul unui control riguros al intelectului) de structura pe care o construieşte, el urmărea tocmai posibilitatea ca aceasta să devină o *mai eficientă sursă de emoţie*. Creşterea ponderii raţionalului în artă cred că trebuie înţeleasă tocmai în acest sens, ca *participare la creaţie* dar nu ca scop şi efect scontat *al receptării* artei. Cu alte cuvinte, ceea ce sîntem îndreptăţiţi să revendicăm pentru arta viitorului este creşterea ponderii lucidităţii şi factorului conştient în producerea operei pentru obţinerea unei mai profunde emoţii în receptare. Şi nu a oricărui fel de emoţii ori satisfacţii ci a celei *specific* artistice. Pentru că fascinaţia pe care o exercită arta nu poate fi aceeaşi cu atracţia şi fascinaţia pe care o exercită asupra mea perfecţiunea unui avion supersonic şi a traiectoriei sale ante-calculate, sau eleganţa unei demonstraţii matematice. Fascinantă poate fi, pentru savant, şi structura materiei.

Nu este vorba deci, în pledoaria noastră, de un protest împotriva sporului de raţionalitate în ansamblul vieţii socio-economice a omului de mîine, şi nici de a condamna omul să rămînă « dominat de emoţionalitate», ci de sublinierea unei necesităţi vitale a omului şi anume aceea de *a-şi conserva* — cu ajutorul artei — *capacitatea de reacţie emoţională în faţa realităţii*, şi prin aceasta acea « bidimensionalitate » ce-l caracterizează. Iar în ce priveşte sfera propriu-zisă a artei, mi se pare mai reală, şi oricum mai de dorit, ipoteza conform căreia, chiar construită *precumpănitor raţional*, arta va continua să se adreseze, *precumpănitor*, afectivităţii.

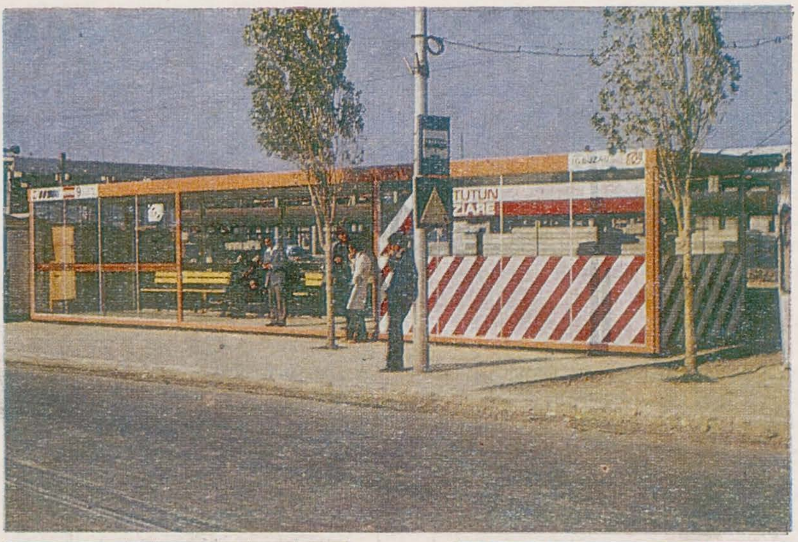
■

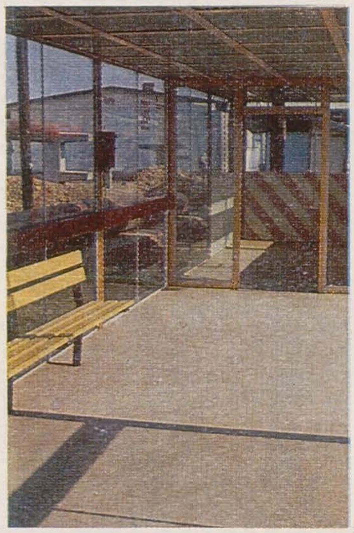
[1] R. Huyghe, *Puterea imaginii*, Bucureşti, Edit. Meridiane 1971, p. 150.
[2] *Idem*, p. 151.

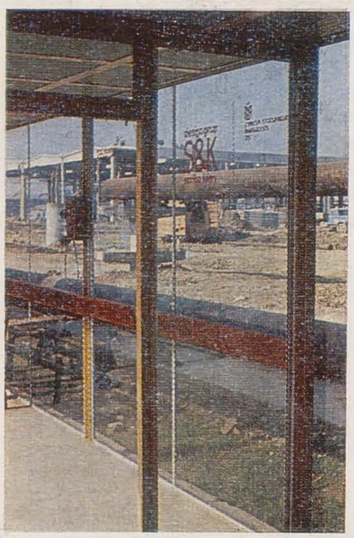
DESIGN • ECHIPAMENT STRADAL

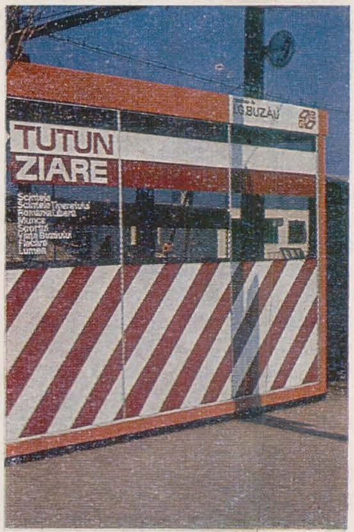
Transport urban — adăpost călători
Varianta V extinsă — beneficiar I. G. Buzău
Capacitate : cca 30 călători
Suprafața totală: 37,50 m²
Dotări : Banchetă, telefon public, coșuri pentru hîrtii

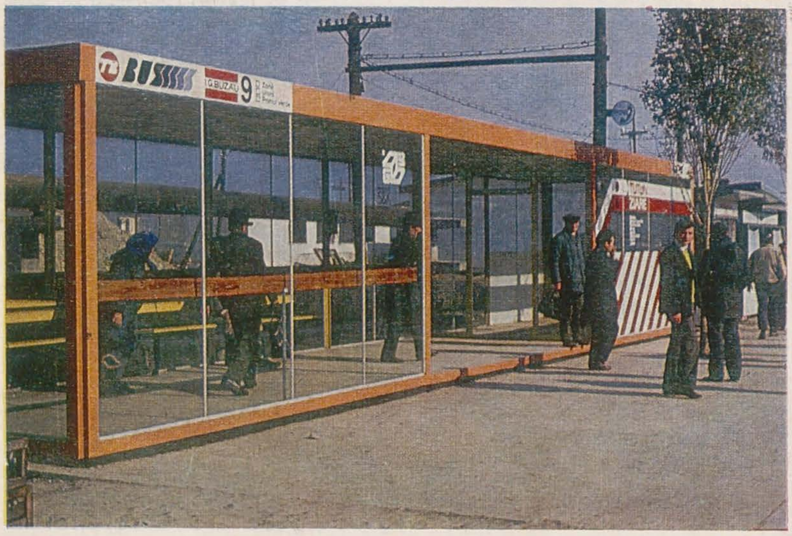
Auxiliare: Toneta presă + țigări 12,50 m²
Materiale: Profile oțel, profile aluminiu, geam șlefuit securizat
Proiectat: 1974 — Decebal Scriba
Realizat : 1975 — I. G. Buzău
Grafica : Kery Eugen, Decebal Scriba











ARTĂ — COSTUM

Care au fost și sînt relațiile artiștilor plastici cu moda? Ele sînt foarte vechi, artiștii exersîndu-și talentul și în legătură cu acest — mai cu seamă — mundus mulieribus, *cum spunea Baudelaire. Imediat ne gîndim la costumele pentru numeroasele serbări din evul mediu și Renaștere. Pînă și tratatul lui Cennini propune pictorului să acorde sfaturi cosmetice: « Vei face un mare serviciu femeilor tinere. . indicîndu-le cum să folosească culorile după care se înnebunesc și apele pe care trebuie să le întrebuințeze pentru înfrumusețare. . . ». Sînt menționați pictorii consilieri de modă ai capetelor încoronate — și aveau ceva de lucru, dacă ne gîndim că de exemplu garderoba Ecaterinei a Rusiei cuprindea cam 15.000 rochii și costume. Un Isabey « proiectant » de nasturi de mare succes nu este un fenomen neobișnuit. Să ne rezumăm doar la secolul nostru, pornind de la importanta observație a lui Pierre Francastel, anume că « arta de avangardă, atît de necunoscută, a marcat timpul nostru prin țesături, modă (s.n.), decor, stilul cărților ». Într-adevăr, una din cele mai directe căi de acces ale artei moderne către existența zilnică a fost conceperea de desene pentru textile și crearea de modele. Nu e o figură de stil a spune că marea doamnă a artei abstracte cum a fost supranumită Sonia Delaunay, a pus această artă pe spinarea femeilor. În anii '25 somptuoasele mantale brodate ieșite din casa ei de modă înveșmîntau dive ca Gloria Swanson (introducem aici o interesantă — și provocatoare de controverse în lumea artiștilor — opinie poetic exprimată de Jean Arp: « Este mai natural să brodezi decît să pictezi în ulei; rîndunelele brodează cerul de mii de secole »), iar Dufy desena țesături pentru casa Rodier. Să mai amintim că Bauhaus-ul furniza și modele pentru o fabrică de textile, că influența profesoarei clasei de textile de la Bauhaus Anni Albers s-a extins apoi în învățămîntul de arte în S.U.A., fapt ce trebuie pus în legătură cu nașterea ulterioară a direcției numită « artă suplă » (Soft Art), specifică mai cu seamă « culturii feminine », direcție de operează o revalorizare a abilității manuale și a materialelor naturale, fiind caracterizată de o înțelegere flexibilă a relației artă-proces artizanal. Aproximativ în aceeași perioadă Sophie Tauber Arp era profesoară la școala de arte și meserii din Zürich; exemplele ar putea continua pînă la, să spunem, țesăturile concepute în 1934 de Getutio Alviani după concepte cinetice vizuale, sau pînă la fularele desenate în 1969 de Calder, pentru Maeght.*

Artistul plastic rămîne un leader de opinie *în privința modei pentru un grup mai larg sau mai restrîns, foarte mulți creatori din primul eșalon internațional al modei avînd (și) studii de artă.*

M. D.

LIMBAJUL ARTISTIC AL COSTUMULUI

Costumația a fost mereu înconjurată de mister.

Preoții și împărații inspirau prin înfățișarea lor teamă sau admirație, femeile răpeau ochii cu găteala lor, fără ca cineva să fi reușit vreodată să le pătrundă secretele succesului.

Aureolată de prestigiul rangului și al banului, eleganța a fost pînă nu demult apanajul elitelor, de neajuns și de neînțeles pentru mulțime. În secolul nostru, în focul luptelor pentru egalitate (a claselor oprimate, a sexului slab, a popoarelor supuse) arma costumului a fost smulsă din mîinile stăpînitorilor de altă dată; ultimele bastione ale misterului, casele de modă, care elaborau în secret linia modei, lansîndu-și spectaculos creațiile exclusive, au fost silite prin anii '70 să recunoască inițiativa cetățenilor de rînd, odată cu apariția pe stradă a minijupei sau a blugilor. Azi costumul își mută pe nesimțite sanctuarele din saloanele marilor croitori în atelierele artiștilor plastici, iar creația vestimentară e pe cale să-și ia locul cuvenit între artele decorative, în cadrul designului. Nu întîmplător, desenatorii de modă sînt formați în țara noastră alături de scenografi, pictori sau sculptori, în institute de învățămînt artistic superior.

A sosit momentul să descifrăm limbajul înfățișării umane, să ordonăm semnele vizuale prin care se stabilește comunicarea și se trezesc reacții afective.

La baza alcătuirii aspectului unui personaj (pe scenă ca și în viața zilnică) stau de fapt aceleași legi ale compoziției, formei și culorii care guvernează orice creație artistică — fie ea de arhitectură, sculptură, pictură sau decorație — rezultatele fiind de aceeași infinită diversitate

Așa de pildă, *raportul de mărime* dintre lucrare și mediul ambiant este tot atît de important pentru o clădire, o sculptură sau o pictură — conferindu-i monumentalitate sau doar un rol de detaliu într-un ansamblu — ca și în cazul costumului: supradimensionarea prin peruca sau tiara voluminoasă ca și prin mantia amplă a fost folosită de toți domnitorii absolutiști, de la faraonii egipteni la Regele Soare, pentru a-i înălța deasupra supușilor.

Raportul proporțiilor este tot atît de expresiv și în cazul unei construcții (care poate fi precumpănitor verticală, ca o catedrală gotică, sau orizontală, ca un palat de Renaștere) ca și în silueta umană (care în epoca goticului era subțiată și alungită prin haine strîmte, bonete și pantofi ascuțiți, pe cînd în Renaștere era lățită și amplificată prin veșminte largi, revere late, berete plate etc.).

Posibilitățile de remodelare a trupului cu ajutorul costumului, de mărire a unor volume (prin țesături groase, încrețiri, vătuiri etc.) sau de subțieri (prin corsete etc.) au răspuns de fapt unor probleme de *sculptură*, rezolvate în același sens, dar cu mijloace diferite, de artiștii plastici ca și de costumierii din fiecare epocă. Așa, de pildă, transformările determinate de ridicarea Imperiului bizantin pe ruinele Romei antice pot fi urmărite la fel de limpede în sculptură ca și în costum, înlocuirea idealului umanist — « mens sana in corpore sano » — cu cel idealist creștin exprimîndu-se prin pierderea interesului pentru carnal atît în reliefurile din piatră sau fildeș, aplatizate și abstractizate, cît și în veșmintele rigide, adevărate carapace din mătase lucitoare.

Desenul și pictura alcătuiesc de altfel prin machiaj chiar fizionomia personajului întrupat de fiecare.

Ca orice lucrare de artă, și înfățișarea umană ia ființă doar datorită *materialelor* concrete care o alcătuiesc. Îmbrăcămintea fiind determinată în primul rînd de nevoia de protecție a trupului, în zonele de frig sau de căldură excesivă s-a recurs la blană sau lînă, în regiunile temperate la fibre vegetale, mătase etc., în lupte loviturile au fost parate prin zale sau armură, iar pentru explorarea mediilor străine vieții umane — adîncurile apei sau ale văzduhului — s-au inventat costume de scafandru sau echipamente de cosmonaut.

În toate cazurile, aspectul veșmintelor a constituit însă și un ansamblu de semnale, comunicînd de la distanță intențiile purtătorului de a ieși din comun — prin extravaganță — sau de a se înscrie într-un grup — prin uniformă — de a speria — ca unii războinici, purtînd coarne — sau de a atrage etc.

Același material, lenajul, a fost folosit în mod diferit după ceea ce trebuia să exprime: pe cînd sportivii Greciei antice se înveleau doar sumar cu drapaje suple, oratorii Romei imperiale dobîndeau monumentalitate și prestanță datorită togei răsucite de trei ori în jurul corpului și formînd mari falduri curbe.

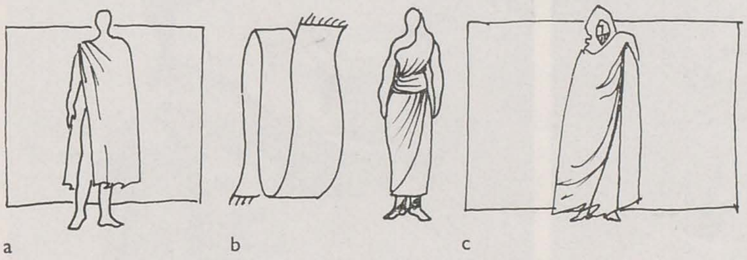
2 a. b.

3 a. b.

4 a. b.

5 a. b.

Oprindu-ne doar la mijloacele de ajustare a țesăturilor în vederea remodelării corpului, se poate urmări drumul logic parcurs de gîndirea artistică în decursul vremii.



a b c

Fig. 1. Drapaje din țesătură necroită. a. hymalion grecesc ; b. sari indian ; c. haic arab

Dintre posibilitățile folosirii produselor textile, cea mai simplă e așezarea pe corp a țesăturii așa cum a ieșit din război, de formă dreptunghiulară, fără a fi croită (fig. 1). Multe popoare din regiuni cu climă relativ caldă și-au înfășurat trupul și uneori și capul cu astfel de mantii, ca hymalion-ul grecesc, sari-ul indian sau haic-ul arab, fiecare inventînd alte modalități de drapare. Astfel, în costumele Greciei antice faldurile cădeau leger, așezîndu-se după poziția corpului și accentuîndu-i plastic mișcarea (la cariatidele Erechteionului imobilitatea piciorului de sprijin e subliniată de pliuri verticale, pe cînd dinamica celui care pășește e indicată de altele oblice). Revelînd alte concepții asupra frumuseții, sari-ul indian, strîns răsucit în jurul trupului, îi scoate în evidență rotunjimile, pe cînd haic-ul arab, suprapus în mai multe straturi, maschează corpul, izolîndu-l de soarele deșertului. Din țesătura netăiată cu foarfeca ci doar ruptă pe fir și cusută, au fost

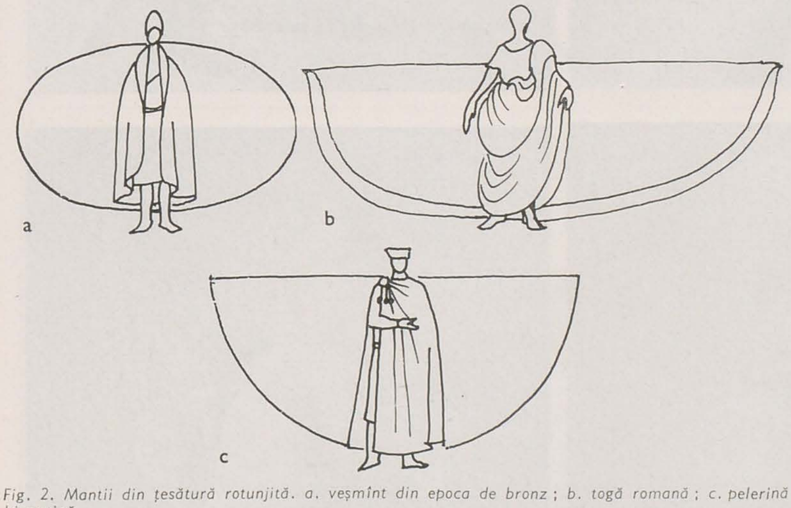
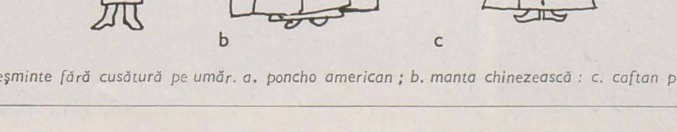


Fig. 2. Mantii din țesătură rotunjită. a. veșmînt din epoca de bronz ; b. togă romană ; c. pelerină bizantină

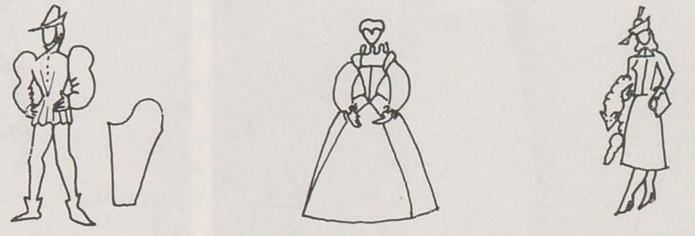
alcătuite din timpuri străvechi ingenioase veșminte, cum sînt iile, cămășile sau ițarii din costumul popular românesc.
Un pas mai departe în prelucrarea textilelor a fost rotunjirea marginilor, deci un început de croială (fig. 2), ca la pelerinele ovale, datînd



a b c

Fig. 3. Veşminte fără cusătură pe umăr. a. poncho american ; b. manta chinezească : c. caftan persan

din epoca de bronz, găsite în mormintele de stejar din Danemarca sau Germania, ca și la cele circulare sau semicirculare purtate în zona mediteraneană și transmise prin Bizanț Europei medievale. Aceste clopote susținute de umeri, mascînd silueta, au fost binevenite ori de cîte ori trupul nu trebuia văzut, fiind ori disprețuit — ca în mediile monahale — ori ascuns intenționat — ca în timpul carnavalurilor venețiene.
Un alt sistem de îmbrăcare a rezultat din găurirea țesăturii pentru a scoate capul prin mijloc (fig. 3), ca în *poncho* purtat în America precolumbiană. O dezvoltare a acestui tip a constituit-o *caftanul*, ca un poncho deschis în față, cusut pe lături și cu mîneci largi adăugate, îmbrăcat în Asia în diverse variante de chinezi sau japonezi, care au preferat să-și disimuleze cu discreție formele, ca și figura înapoia evantaiului. Călăreții stepelor, persani, sciți, turci etc. și-au strîns caftanele pe talie printr-un joc savant de clini.
Lipirea strînsă a hainei pe corp, prin pense și răscroieli (fig. 4) a fost rodul progreselor tehnice care au revoluționat în epoca goticului



a b c

Fig. 4. Haine cu mîneca răscroită. a. în stil gotic ; b. din Renaștere ; c. din secolul XX

atît arhitectura cît și mobilierul sau celelalte arte. În vremea în care ridicau mereu mai sus scheletele de piatră ale catedralelor iar pictorii își așterneau pe tablouri primele culori frecate cu ulei, obținînd suprapuneri subtile de tonuri translucide, și croitorii lucrau costume fabuloase, cu văluri fluturînd ca aripi și trene prinse în brîu ca să se vadă dublurile în tonuri contrastante. Din experiențele încercate pe atunci a rămas ca o tradiție a vestimentației orășenești europene sistemul de răscroială a mînecii, degajînd axila, care se folosește și azi pe scară largă, mai ales la hainele bărbătești.
A trebuit să treacă secole, pentru ca noile materiale sintetice să deschidă calea revoluției costumare a zilelor noastre, permițînd manifestarea unei libertăți de creație care de abia se anunță.
În ultimele decenii, linia evoluției modei a mers hotărît către lărgirea evantaiului posibilităților de expresie prin formă și culoare. Lurçat remarca cu tristețe dominanta cenușie a hainelor trecătorilor ; treptat, însă, peisajul străzii s-a diversificat și s-a colorat. E interesant de observat cum în ultimii ani noutățile modei și-au pierdut tirania și, în loc să elimine de pe piață modelele precedente, se adaugă acestora, îmbogățind mereu aspectele vestimentației. O femeie poate azi îmbrăca fusta scurtă, închipuindu-se Diana, sau rochia învoaltă pînă la pămînt, cu nostalgie romantică, sau poate arbora cu grație pantalonul, simțindu-se egala colegilor ei.
Un fenomen al ultimilor ani pare a fi și reluarea în moda europeană a experiențelor unor popoare îndepărtate în timp sau spațiu, nu ca imitație superficială, ca altădată, ci chiar în structură, pornind deseori de la circulația unor piese vestimentare autentice. Se pot astfel întîlni pe străzile oricărei metropole, alături de haine convenționale, pantalonii de doc ai minerilor americani, poncho mexican, haine kimono în stil japonez, cămăși imprimate africane sau anorakuri eschimose.
Noua atenție de care se bucură istoria costumului denotă de fapt plăcerea de a parcurge posibilitățile încercate pînă acum pentru a dobîndi priceperea tehnică ce permite descătușarea fanteziei artistice.

ADINA NANU

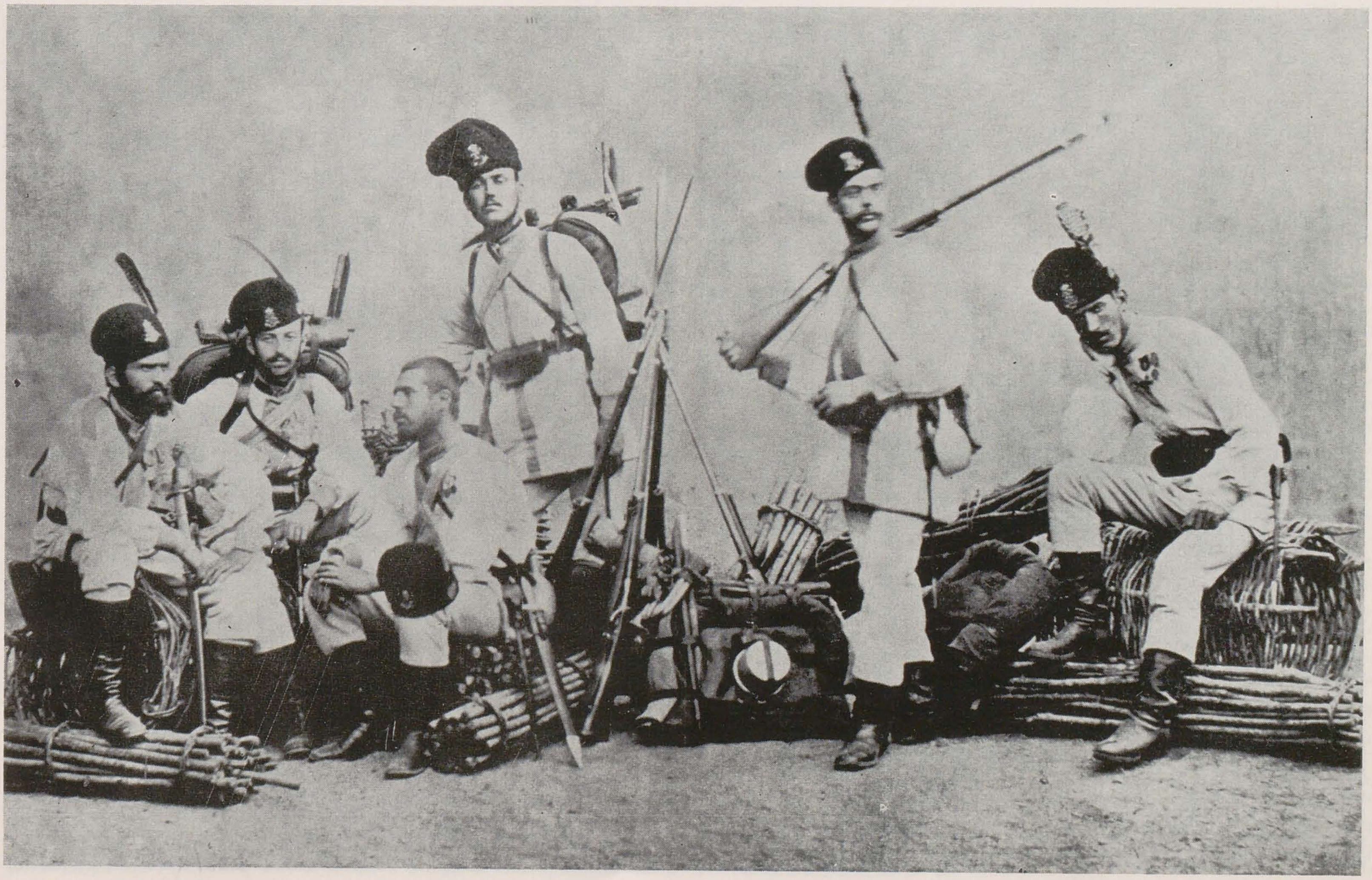
1. Egiptul antic ; 2 a. Costum cretan, sec. XVI î.e.n. (Zeița cu șerpi, Knossos) ; 2 b. Rochie de seară (Unda Oprescu, anul III I.A.P. « N. Grigorescu ») ; 3 a. Costum olandez, sec. XVII (Terborch: Portret de bărbat, Londra) ; 3 b. Rochie cu pelerină (Ileana Bildescu, anul III I.A.P. « N. Grigorescu »); 4 a. Călugăr spaniol, sec. XVII (Pedro de Mena : Sf. Francisc, Toledo, 1665) ; 4 b. Costum cu glugă (variantă contemporană) ; 5 a. Pelerină, sec. XIII (Uta, Naumburg, 1270) ; 5 b. Pelerină (interpretare contemporană)

FOTOGRAFIILE LUI SZATHMARY

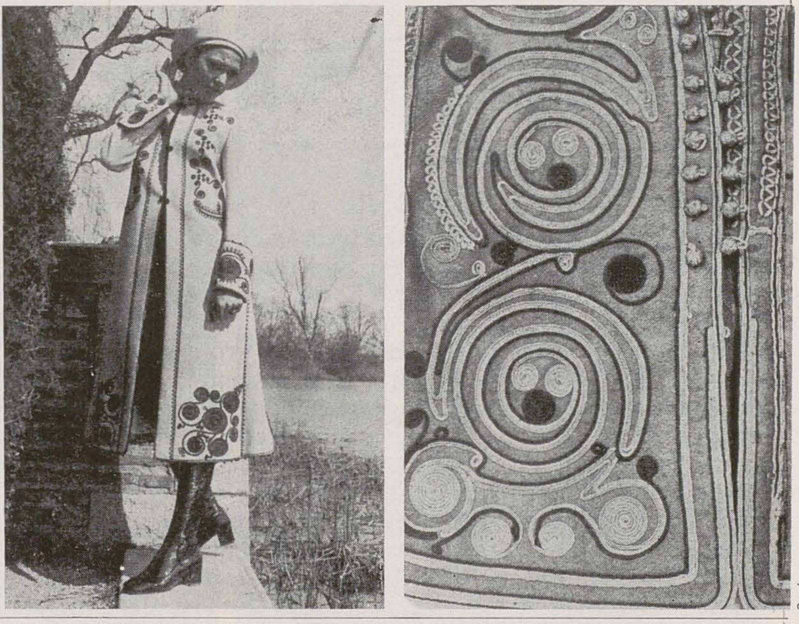
Fotografiile cu costume militare fac parte din colecția lui Carol Popp de Szathmary și le reproducem cu permisiunea atît de amabilă a moștenitoarei acestei importante colecții — cunoscuta artistă Lita Storck Botez.
Casa Szathmary din strada Ienii, numărul 7, era « o expoziție permanentă; în afară de tablourile proprii, colecția conținea circa 140 de pînze ale unor maeștri clasici, cumpărate cu ocazia diverselor călătorii în străinătate. Tot acasă la el își expusese și colecția de antichități, plante, minerale și fluturi, adunată în același fel ». (Arvay, Arpád — « Pilda precursorilor », Kriterion, 1975). Adăugînd la acestea costumele, mobila, vasele și covoarele românești și orientale, cărțile, fotografiile pozitive și negative și aparatele fotografice, care umpleau majoritatea camerelor casei cu două etaje — fost han — ne dăm seama ce proiecte extraordinare de lucru avea Szathmary, ce exemplu important a fost pentru contemporanii săi, pentru viața culturală bucureșteană.
Printre alte înlesniri primite tot timpul cît a stat în București (1843—1887) pentru a călători « în virturea ordonanței domnești date de Gheorghe Bibescu în 1845, atelajele statului erau obligate să stea la dispoziția pictorului în toată Muntenia și Oltenia, indiferent unde dorea să plece în călătorie de studii » (A.A. op. cit.).
În 1894 Szathmary scrie: « în Orient găsesc un vast cîmp pentru colecționarea unor obiecte naturale, atît pe seama mea, cît și a fostului Muzeu Național. [. . .]
Cît privește Bucureștiul, e un oraș foarte mare și frumos; are un Palat și o seamă de hale minunate. S-ar putea spune că ne aflăm, aici, în pragul Orientului; lucrurile de modă turcească — îmbrăcăminte, obiceiuri, mîncăruri etc. — sînt la ordinea zilei și se potrivesc cu desăvîrșire obiceiurilor noastre, așa că un ardelean găsește aici mult mai multe înrudiri decît la Viena — iar domnii de la noi ar gusta aici mult mai multă plăcere (măcar sufletească), dacă ar face un drum încoace. Cîțiva ani, călătoriile și studiul meu vor fi în Orient, unde poporul și natura mai au originalitate și pitoresc, lucruri pe care la europeni cultura le-a măturat frumușel » (A.A. op. cit.).
Deși aceste « tablouri vivante » cu soldați participanți la războiul de la 1877 sînt opere fotografice în sine, ele probabil ar fi constituit atunci un punct de plecare pentru litografii și picturi (una poate pentru « Dorobanțul » de la podul Cernavodă, al lui Anghel Saligny), totuși cred că și astăzi pot fi valorificate prin opere de artă plastică, balet, film etc.

GRIGORESCU ION

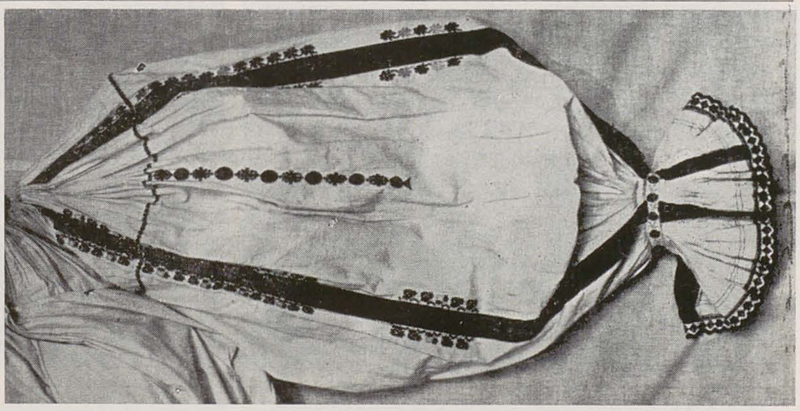
1877 — COSTUMUL MILITAR



1a,b


2a,b

3a


4a

3b

4b

TRADIŢIE ŞI MODERNITATE

Funcţiei de bază a îmbrăcămintei, aceea de a proteja corpul, îmbrăcămintea răspunzînd deci uneia dintre necesităţile fundamentale ale fiinţei umane, i s-au asociat, încă din timpuri imemoriale, un complex de funcţii cu caracter preponderent semantic, configurarea lor realizîndu-se la nivelul expresiei artistice, expresie care satisface şi dorinţa intimă a insului de a-şi întregi aparenţa prin accesoriul împodobirii. Îmbrăcămintea realizează în felul acesta un consens între *funcţional* şi *estetic*, care îi asigură o valoare importantă şi specifică între instrumentele de comunicare umană şi socială non-verbale, şi care o situează în procesul activ al sistemului *modă*, sistem de comunicare estetică de masă a înfăţişării şi comportamentului uman participînd la realizarea *stilului de viaţă* al unei societăţi. De aici decurge importanţa vestimentaţiei în viaţa socială şi rolul de autoritate ce-i revine creatorului de modă. El este chemat să intervină într-un proces contradictoriu, derutant, fluctuant în care inovaţia, cînd ajunge să se impună şi să se generalizeze, devine banalitate. De aici rezultă necesitatea descoperirii unor surse de inspiraţie pe cît cu putinţă originale şi bogate, care să asigure, cel puţin pentru o mai îndelungată perioadă de timp, funcţionarea unui mai mare număr de valori conotative ale unor aceleaşi sau asemănătoare structuri. Sarcina creatorului de modă este astăzi sporită, el fiind confruntat cu tendinţa de generalizare planetară, în acest domeniu, facilitată de canalele mass-media. (Să ne amintim, de exemplu, cum filmul « Dolce vita » a impus moda bluzelor, cămăşilor, puloverelor cu gulere răsucite.) Nu arareori creatorul se adresează unui ansamblu de vestimentaţie constituit, pe care-l preia şi îl fructifică. (Să ne amintim cariera de odinioară a costumului marinăresc, sau, mai recent, a costumului american de miner ori de cow-boy.)

Una din « rezervele » potenţiale, virtuale, cu caracter permanent, ale creatorului de modă o reprezintă *costumul popular* care, de altfel, s-a situat totdeauna într-un raport de reciprocă influenţă cu celelalte tipuri de costume (să ne amintim de audienţa şi răspîndirea costumului tirolez sau scoţian). Preluarea şi valorificarea lui se poate efectua, însă, numai în condiţiile unui climat favorabil. Acesta este astăzi asigurat prin opţiunea generală pentru stilurile « retro » şi, în raport cu produsul industrial, de preţuirea lucrului executat de mînă. Exploatarea climatului favorabil este la rîndul ei condiţionată de existenţa unor valori reale ale costumului popular şi de modalităţile de fructificare a acestor valori.

Costumul nostru popular constituie unul dintre cele mai importante şi complexe *obiecte* ale culturii populare româneşti. El nu este un simplu gen de artă realizat dintr-o anume materie primă prelucrată în una sau mai multe tehnici, ci compoziţia unui întreg artistic, asamblată prin colaborarea unei serii de meşteşuguri, după norme precis stabilite şi moştenite, din generaţie în generaţie, de colectivitatea care îl utilizează.

În limitele aplicării normelor stabilite, care asigură unitatea de fond, se manifestă o varietate conotativă a configurărilor, de unde decurge specificitatea naţională, provincială, zonală sau comunală a costumului. Unitatea de fond este dată de elementele componente de bază: *materie primă, croi, ornamentică, cromatică, structură* — a căror importanţă este covîrşitoare pentru fructificarea valorilor costumului popular în creaţia vestimentară urbană contemporană. Materia primă: textile executate la războiul de ţesut manual, din lînă, cînepă, in sau bumbac. Croiul: tăietura simplă, în foi drepte şi utilizarea integrală a bucăţilor rezultate din tăierea ţesăturii — procedeu impus de economisirea materialului, dar asigurînd în acelaşi timp expresii artistice deosebite, datorate simplităţii croielilor. Ornamentica: se bazează pe principiile ritm, alternanţă, simetrie, a căror aplicare asigură obţinerea unui decor discret dar deosebit de expresiv, amplasat în cîmpi delimitaţi precis, subliniind liniile croielii şi ale corpului omenesc ca şi frumuseţea motivelor. Cromatica: paleta de bază — albul, roşul, negrul, firul de aur sau argint, căreia i se adaugă, regional, vişiniul, galbenul, verdele. Structura: învelitoare de cap, cămaşă cu poale, brîu şi bete, catrinţă sau fotă, pieptar de piele, haină lungă de dimie — pentru costumul femeiesc; căciulă sau pălărie, cămaşă, brîu sau chimir de piele, iţari sau cioareci, pieptar de piele, haină de dimie sau cojoc mare — pentru costumul bărbătesc; se adaugă apoi accesoriile — podoabe, traiste, năframe, pungi ş.a.

Lăsînd la o parte funcţiile semantice originare ale costumului (sau ale elementelor sale componente) şi reţinînd expresia lui artistică precum şi funcţionalitatea propriu-zisă, avem în faţă o compoziţie vestimentară armonioasă, al cărei echilibru este indicat de relaţiile de interdependenţă dintre elementele componente, pe toate planurile. Cunoaşterea şi înţelegerea acestui echilibru sînt, pentru creatorul de modă, absolut necesare, deoarece aici i se oferă cîmpul de acţiune. Creatorul (individual sau colectiv) va opera în interiorul acestor relaţii, schimbînd, modificînd, eliminînd, adăugînd pentru a adecva noua sa compoziţie la *linia* modei într-un moment dat sau, mai îndrăzneţ, pentru a imprima modei o linie nouă.

Nu se valorifică astăzi, pentru prima dată, costumul popular românesc în moda vestimentară. Dar ceea ce s-a făcut în trecut rareori a depăşit copierea facilă a pieselor sau aplicarea mai mult sau mai puţin arbitrară a citatului folcloric, de obicei broderie de factură populară, pe confecţii obişnuite.

Valorificarea costumului popular în vestimentaţia modernă este una din preocupările importante ale Centrului de artă populară al cooperaţiei meşteşugăreşti din Bucureşti, rezultatele înregistrînd succese deosebite în ţară şi peste hotare, chiar în centre renumite ale modei, ca Paris, Roma, New York, Moscova, München, Düsseldorf.

O primă formă (sau treaptă) e reprezentată de lansarea unor diferite piese ale costumului sau accesorii, luate ca atare, originale. Situaţie asigurată de faptul că nu se apelează numai la piesa de muzeu. Costumul există, se poartă încă şi se execută în diferite zone ale ţării. Piese de costum, cum sînt iile sau cojoacele, pieptarele îmblănite, cu broderii policrome, sînt incluse în vestimentaţia modernă, completînd elegant o ţinută originală. În acelaşi sens se utilizează accesorii ale costumului, cum sînt traistele (trăistuţele de Oaş, traista de Suceava, cu baieră roşie, cele olteneşti din păr de capră ş.a.), podoabele (lăţiţarele sau zgărdanele din Maramureş, Oaş, Hunedoara, Bihor, de exemplu). Aria geografică cea mai întinsă ca şi diversitatea şi larga accesibilitate le deţine ia. Iile româneşti, păstrînd dispunerea tradiţională a cîmpilor ornamentali (altiţă, încreţ, rîuri pe mînecă şi pe piept) cu ornamentaţia specifică diferitelor zone unde se lucrează, cu valoare de unicat prin execuţia lor manuală, au pătruns pe meridianele lumii purtînd mesaje de măiestrie şi frumuseţe, integrate vestimentaţiei feminine moderne.

Valorificarea propriu-zisă comportă un proces mai complicat. Creatorul (la Centrul de artă populară colaborează etnografi specializaţi în studiul costumului popular, artişti plastici, designeri, cupeuri) are în vedere concomitent *tendinţele* modei pe o perioadă de timp dată (sezon ori an) cît şi elementele componente de bază ale costumului, variantele specific zonale sau regionale. Prin relaţiile stabilite ori prin stabilirea unor noi relaţii, creatorul concepe o combinaţie nouă, în care mutaţiile, interpretările ori recreările converg spre asigurarea unui echilibru între mulţimea elementelor cu care se operează. Costumul popular oferă elemente de croi şi linie, de contextură, tehnică, ornamente etc. Confecţiile sînt executate din materiale de factură rustică — pînză ţărănească de bumbac, stofă de lînă uşor creponată, de diverse grosimi, aba sau dimie, stofe realizate în diferite tehnici tradiţionale, ţesute manual în mai multe iţe sau cu alesături. Ţesăturile, broderiile, decorarea pieselor se execută în zone tradiţionale în cadrul cooperativelor de artă populară: broderiile manuale la Breaza sau Topoloveni, ţesăturile la Tîrgovişte, Braşov sau Haţeg, abageria la Tismana ş.a.m.d.

O simplă abordare a acestor probleme — care merită şi necesită să fie dezbătute în amănunt — ne permite să constatăm că utilizarea şi valorificarea costumului popular în îmbrăcămintea modernă are foarte mulţi sorţi de izbîndă. Dar, de la început se cere subliniat principiul care trebuie să stea la baza întregului proces. Şi anume, abordarea problemelor de conţinut (croiul, stilul, forma, caracteristicile esenţiale) şi valorificarea creatoare a costumului popular, pentru ca, într-adevăr, preluarea şi valorificarea să se contureze ca un proces eficient, substanţial şi creator, creator de nou, autentic şi original, în sensul îmbinării originalului cu practicul şi esteticul.

OLGA HORŞIA

1\. a. *Rochie de seară din stofă de lînă cu broderii inspirate din cămăşile costumelor populare din Muntenia (zonele Argeş, Vîlcea).*
b. *Cămaşă femeiască (detaliu de broderie de pe piept — zona Argeş). (Colecţia Muzeului de artă populară al R.S.R.)*
2\. a. *Pardesiu din aba inspirat din pitoreştile costume de surugii. De remarcat elementele ornamentale şi compoziţia decorativă în comparaţie cu piesa originală.*
b. *Haină scurtă de surugiu (detaliu ornamental). (Colecţia Muzeului de artă populară al R.S.R.)*
3\. a. *Cămaşă femeiască — Cehu Silvaniei — zona Codru. (Col. Muzeului de artă populară al R.S.R.)*
b. *Rochii din pînză ţărănească de bumbac. Linia croiului, cîmpii ornamentali şi elementele decorative interpretează cămaşa costumului de femeie din zona Codru (jud. Satu Mare).*
4\. a. *Cămaşă femeiască — zona Sibiu (detaliu — mînecă). (Colecţia Muzeului de artă populară al R.S.R.).*
b. *Rochii din stofă de lînă ţesută manual. Linia croielii cît şi broderiile sînt inspirate din cămaşa costumului popular din Mărginimea Sibiului.*

N. KRASOVSCHI

ATELIER

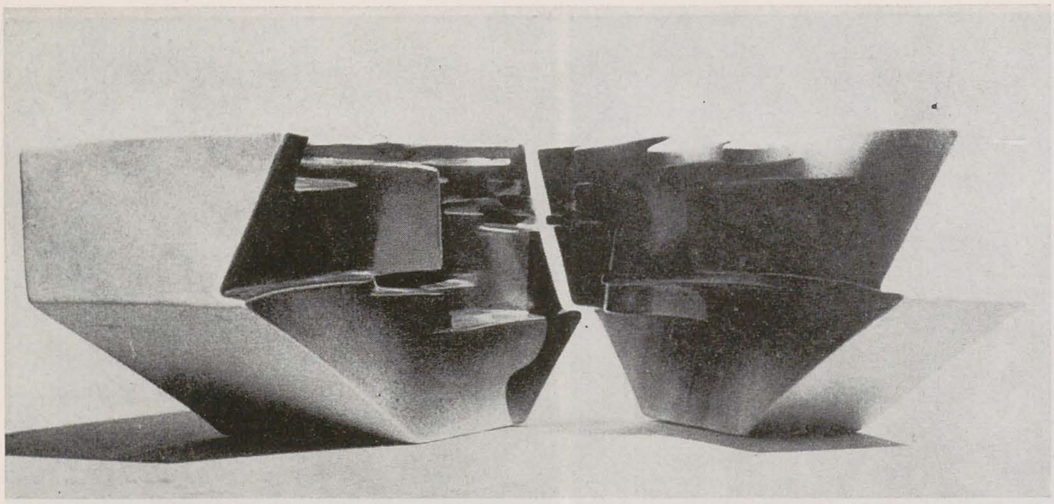
N.: 1944 iunie 25, Fetești — Ialomița.

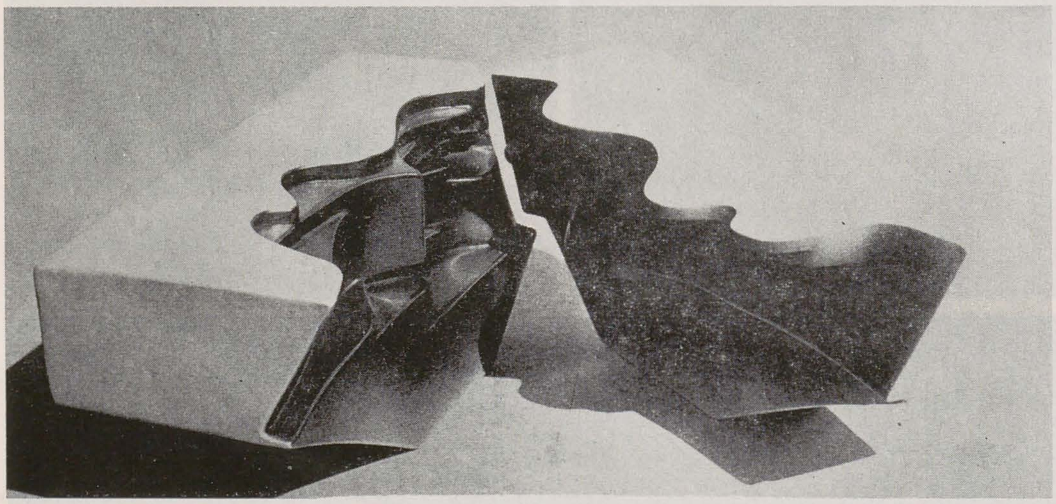
Studii: I.A.P. « N. Grigorescu » București, promoția 1968.

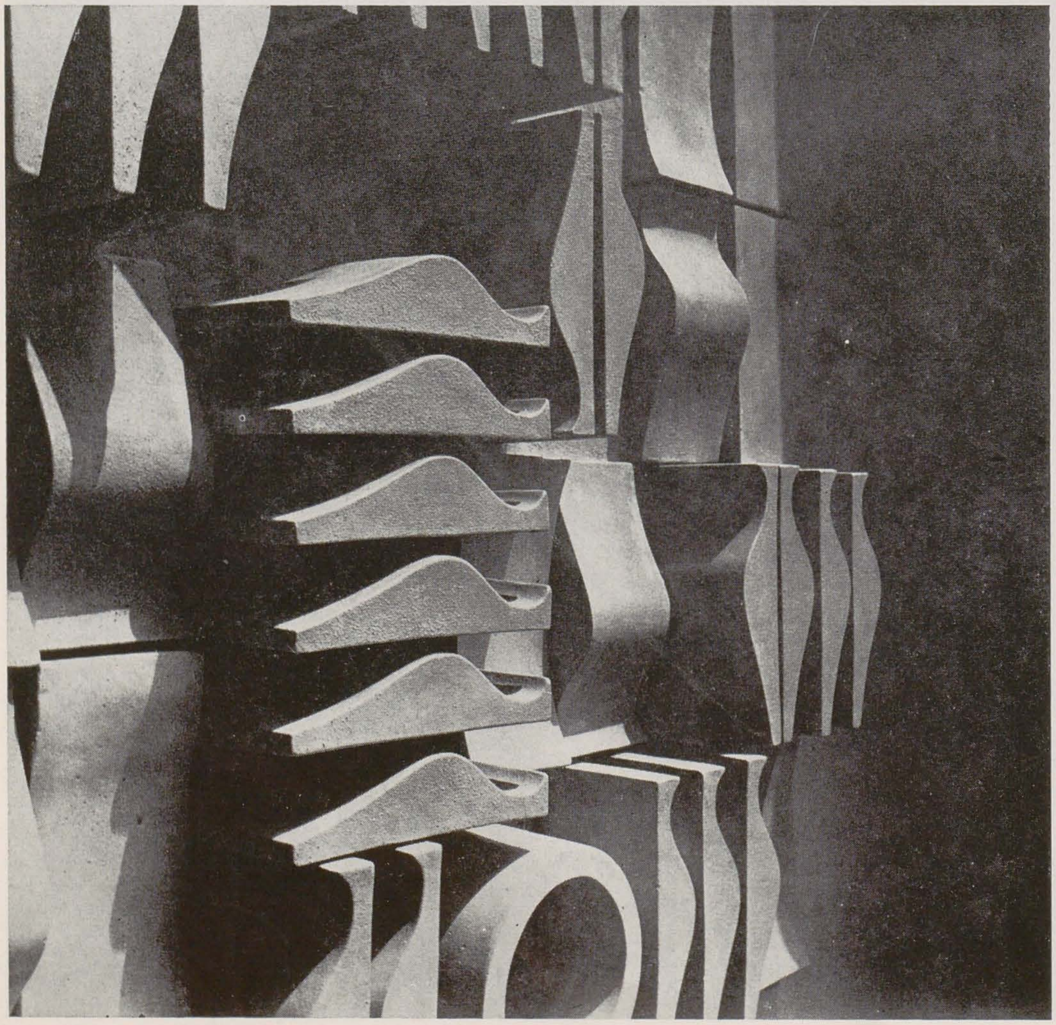
Din 1968 participă la expoziții de stat, saloane oficiale și alte manifestări colective. Expoziții personale: 1968 — București (Casa de cultură a studenților); 1969 — București (Kalinderu); 1974 — București (Galateea); 1974 — București (Căminul artei).
Expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1973 — Toulon; 1974 — Bremen; 1975 — Tokyo; 1976 — Atena, Viena.
Expoziții internaționale: 1974 — Barcelona, a XIII-a ediție a Concursului internațional de desen Joan Miró; 1975 — Barcelona, a XV-a ediție a Concursului internațional de desen Joan Miró.

Adresa: str. Patrioților 7, bloc PM6, București 4.

1. Compoziție; 2, 3, 4. Natură moartă; 5. Navală

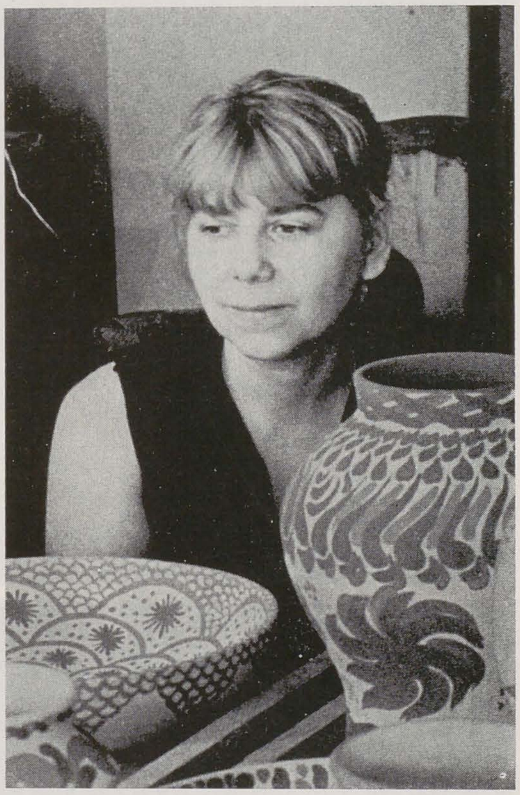






Lucia TEODORESCU MAFTEI

ATELIER



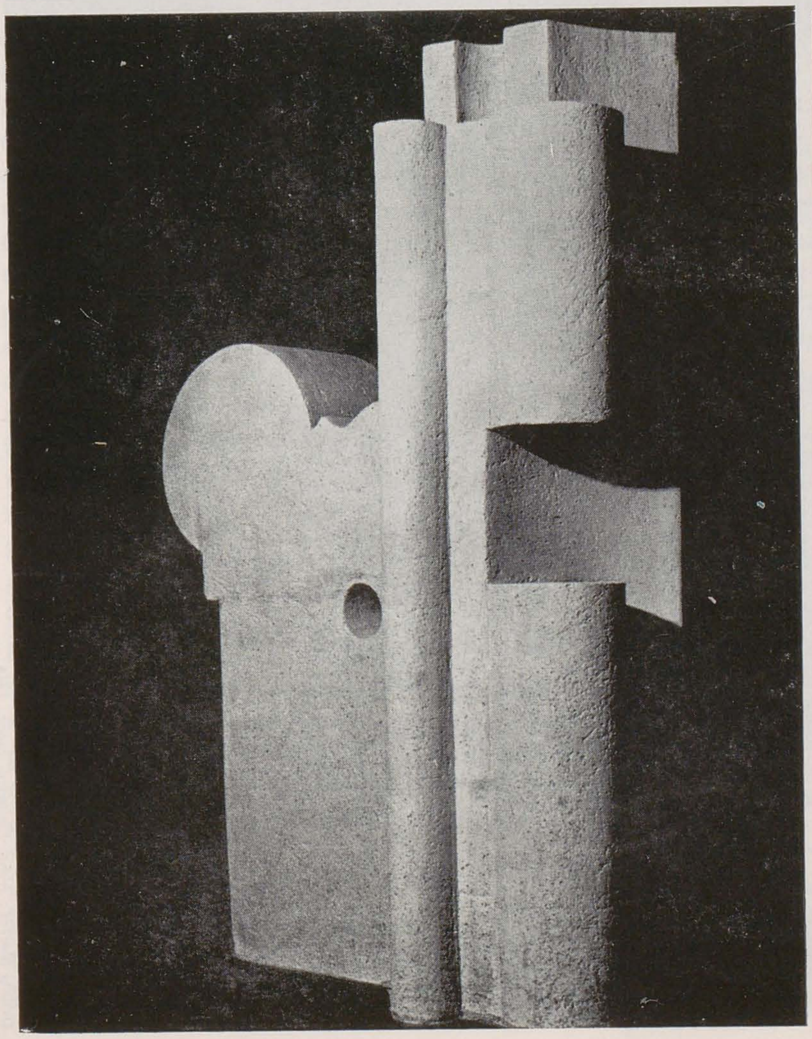
N.: 1940 septembrie 4, Ploiești.

Studii: I.A.P. « N. Grigorescu », București, promoția 1968, clasa prof. Zoe Băicoianu.

Din 1964 participă la expoziții de stat, saloane oficiale și alte manifestări colective. Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1968 — München; 1969 — Tel Aviv, Beirut; 1970 — Moscova; 1972 — Budapesta; 1973 — Belgrad, Praga, Bochum, Karlovy Vary, Brno; 1976 — Atena. Participări la expoziții internaționale: 1968 — Trienala de la Milano; 1970 — Vallauris, a doua Bienală internațională de ceramică; 1971 — Budapesta, Expoziție internațională de arte decorative; 1974 — Vallauris, a patra Bienală internațională de ceramică, Erfurt, prima Quadrienală a artizanatului de artă, Bromsgrove, al XIII-lea Festival internațional Artizanatul în Europa. Tabere și simposioane de creație: 1971, 1972 — Medgidia, Simposioanele naționale de ceramică; 1973 — Cluj-Napoca, Simposionul național de porțelan; Bechyne, Cehoslovacia, Simposionul internațional de ceramică; 1974 — Sighișoara, Simposionul național de faianță.
Premii: 1970 — Marea Diplomă de onoare, a doua ediție a Bienalei internaționale de ceramică de la Vallauris (acordată grupului de participanți din România).

Adresa: București 5, Bd. Constantin Brâncoveanu nr. 117; tel. 83.01.01.

1, 2. Forme spațiale, porțelan; 3. Perete decorativ, gresie, detaliu — restaurant, Tabăra internațională a studenților Costinești; 4. Vase decorative; 5, 6. Forme ceramice pentru grădină.



ITINERAR

CLUJ-NAPOCA

MONTAJ REALIZAT DE MIHAI DRIȘCU

Scopul discuției cu Ana Lupaș, președintele filialei U.A.P. Cluj-Napoca, este o succintă prezentare a vieții artistice a filialei — ca mărime, al doilea centru artistic al țării — în ultima perioadă și jalonarea programului acesteia în anul jubiliar 1977.

Aș începe, după cum stă în tradiția acestor informări, cu manifestările expoziționale. În anul 1976 s-au deschis cîte 16 expoziții la fiecare din cele două galerii, în afara expozițiilor personale și de grup ce au avut loc, nu numai la Cluj-Napoca, în întreprinderi și instituții. Aș aminti, dintre acestea, expoziția de grafică de la casa municipală de cultură Turda — cu participarea unor expozanți și a unor critici la o discuție cu publicul — apoi expoziția cenaclului tineretului, conținînd lucrări din toate genurile, la Dej, expoziția dedicată Congresului Educației Politice și al Culturii Socialiste, expoziția de afiș de la «Clujeana». La Galeria mare am

OVIDIU MAITEC: *Mihai Eminescu, bronz, 1976*

intenționat ca manifestările să nu fie simple acte administrative, ci acte de cultură; aici au avut loc « colectivele » închinate zilelor de 1 și 9 mai, apoi județeana de scenografie, recent, cea de pictură și sculptură, precum și cea de grafică. Dintre « personale » amintesc expozițiile Pallos Jutta, Andrassy Zoltan, Angela Semenescu și Valer Semenescu, Laurențiu Buda. Am continuat o idee mai veche, aceea de a găzdui expozițiile unor artiști importanți din capitală și a unor pictori cunoscuți din diverse filiale: Virgil Almășanu, Ion Nicodim, Romulus Nuțiu, Vasile Paulovics, Balasz Imre. Anterior au avut expoziții artiști tineri cu rapidă afirmare ca Eugen Tăutu, Sorin Ilfoveanu, Tamas Anna, Radu Tănăsescu. De asemenea a avut loc expoziția Atelierului 35 din București intitulată « Portretul ». Am urmărit constant, am insistat chiar în prezentarea unor genuri mai puțin cunoscute publicului local. În 1975 am preluat expoziția « Afișul românesc » organizată de Muzeul de artă contemporană din Galați și am organizat un simpozion la care au participat graficieni și critici, de asemenea anul acesta am preluat expoziția « Afișul politic » ce a avut loc la București. Subliniez că județeana noastră de scenografie este singura în țară.

Tot în legătură cu nivelul calitativ al manifestărilor noastre ne-am propus creșterea calității materialelor publicitare. Au fost realizate, prin colaborarea voluntară a membrilor filialei, o serie de afișe-tip pentru expozițiile colective și cele personale, pentru ciclul de conferințe, pentru cenaclul tineretului și cataloagele pentru personale.

Omogenizarea ce asigură nivelul corespunzător, momentan corespunzător, materialului publicitar, are drept scop evitarea situației din anii trecuți, cînd au apărut cataloage și afișe improvizate, ce făceau un deserviciu atît publicului cît și autorilor. Catalogul filialei, credem, o bună inițiativă a noastră, tipărit în 1974, circulă în continuare, deși acum el s-ar cere adus la zi.

Prin reamenajarea sediului se va da în folosință o sală multifuncțională care, în principal, va servi pentru expozițiile cu caracter intern. Pe lîngă aceste expoziții-laborator, spațiul va mai fi destinat bibliotecii, punctului de informare politică. De asemenea, va mai găzdui lucrările comisiilor noastre, în număr de 20. Cred că e util să menționez că în aceste comisii sînt cuprinși peste 90% din cei 143 membri ai filialei noastre. Unele comisii au scopul de a contribui la îmbunătățirea muncii noastre artistice, de exemplu comisia teoretică, altele aduc un sprijin forurilor și instituțiilor locale pe zona noastră de activitate, cum ar fi comisia de îndrumare a cercurilor de arte plastice ale amatorilor, care se ocupă direct de cele 21 de cercuri organizate pînă acum în fabrici.

Anul acesta, unii membri ai filialei au participat la documentări în țară și în străinătate: 14 au fost prezenți la tabere, simpozioane și documentări naționale, iar 9 în străinătate.

În biroul filialei întreprindem analize mai ample pe baza unor materiale de lucru ale comisiilor. Așa am luat în discuție activitatea cenaclului tineretului, de manifestările căruia nu sîntem pe deplin mulțumiți — dar nemulțumirea este întotdeauna un factor de progres — apoi activitatea galeriilor, cu o specială atenție acordată problemei desfacerii produselor artistice și, repet, acțiunea de îndrumare a plasticienilor amatori. De altfel, în întreaga noastră activitate se poate sesiza, cred, o creștere a exigențelor organizatorice interne. Nu mă refer prin aceasta numai la juriul nostru permanent, ci la toate preocupările de orientare a creației în vederea reflectării ideilor generoase ale epocii noastre socialiste, pentru ridicarea conștiinței profesionale și pentru întărirea legăturilor cu publicul. Pe lîngă adunările generale de prezentare și discutare a dărilor de seamă și a planurilor de muncă, un loc important îl au ședințele pe specialități. Urmărim permanent activizarea tuturor membrilor filialei în cadrul comisiilor.

Revin asupra constantelor programului nostru în activitatea expozițională: cuprinderea unor realizări importante ale plasticienilor contemporani, continuarea prezentării unor anumite genuri, uneori și cu exemplificări internaționale de certă notorietate — în 1977 publicului clujean va vedea o expoziție de scenografie poloneză și o alta de afiș polonez — — schimburi de expoziții colective cu alte filiale, aducerea unor expoziții ale tinerilor care s-au afirmat, tocmai pentru a indica nivelul cel mai ridicat al colegilor de generație. Tot în 1977 vor fi prezenți la Cluj-Napoca cu retrospective Corneliu Baba și Paul Erdös. Intenționăm să organizăm o expoziție de design cu participare mai largă și a unui simpozion național de design. Vom continua ciclul de conferințe ale unor cunoscuți teoreticieni, ciclu început acum doi ani.

În cadrul festivalului național « Cîntarea României » va avea loc la Cluj-Napoca o etapă interjudețeană la care mai participă județele Maramureș, Alba, Sălaj, Bistrița-Năsăud, Satu Mare. Tot în cadrul festivalului, vom organiza, într-o hală de fabrică, o expoziție cu lucrări ale amatorilor din cercurile instruite de membrii filialei noastre.

EXPOZIȚIA JUDEȚEANĂ DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ

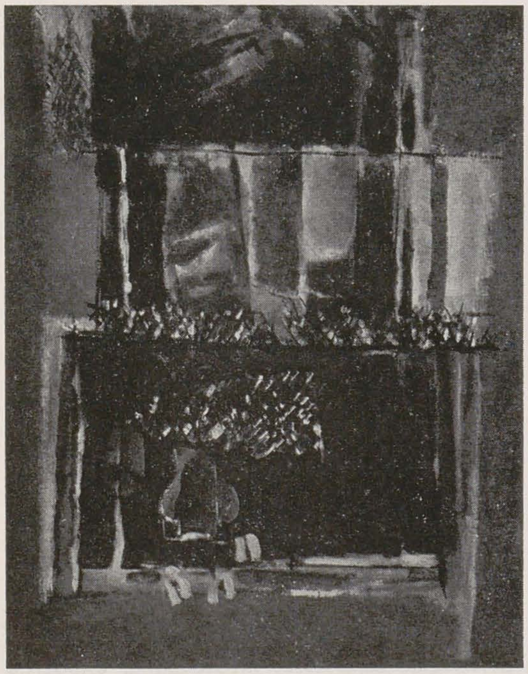
La galeriile de artă din Cluj-Napoca a avut loc recent *expoziția județeană de pictură și sculptură*. Din punct de vedere al distribuției cantitative, se poate observa în această expoziție « de sfîrșit de an » prevalența compozițiilor în legătură cu două teme: abordarea momentelor importante ale trecutului, ale istoriei naționale, și elogiul vieții contemporane. Desigur, nu lipsesc genurile tradiționale, rezolvate în cheie stilistică personală — fiecare pictor, fiecare școală își fabrică o « natură » particulară, s-a spus — natura statică: *Aurel Ciupe*, *Fülöp Antal Andor* (Amintire) și peisajul *Miklossy Gabor* (Seara în munții Făgărașului), *Alexandru Mohi* (Apus), dar « tonul » expoziției este dat de direcțiile amintite. Concentrarea lor progresivă precizează o nouă conduită a artistului, care are în vedere mai hotărît cadrele sociale ale activității sale, capacitatea sa de intervenție, imperativele și implicațiile ideologice ale practicii artistice.

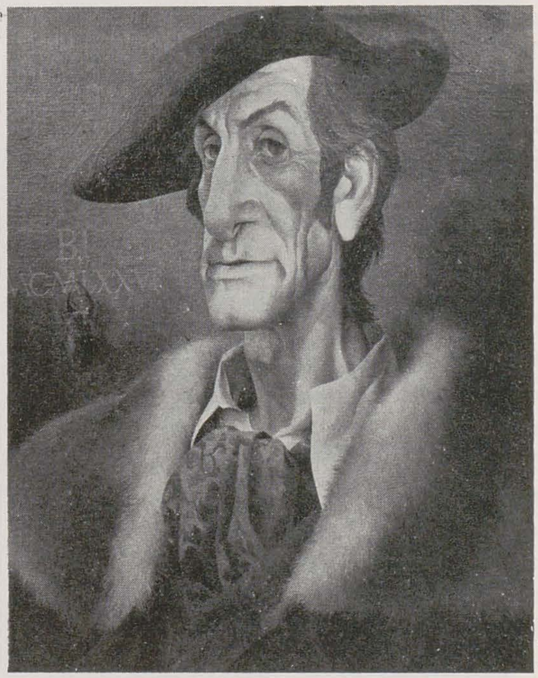
Nu încercăm o contabilizare a soluțiilor utilizate, ci o extragere, chiar dacă parțială, a elementelor definitorii pentru un « aici și acum » al plasticii clujene, furnizat de locul privilegiat care este, întotdeauna, expoziția (rezultat nu numai al muncii artiștilor, ci și al unor instanțe de selecție și de consacrare).

O primă constatare — în fapt cu o arie de valabilitate mult mai generală — este *redirecționarea* unor cîștiguri ale picturii contemporane. Intervin soluțiile aderente la mass-media, care modifică ceea ce s-a numit « l'art convenu »: ar fi vorba despre influența fotografiei — afinitatea acesteia cu realitatea imediată, lipsită de artificiu, este neîndoielnică — asupra evoluției artei picturale și de manipulare, cu mai mică sau mai mare ingeniozitate, a citatului din piese detașabile.

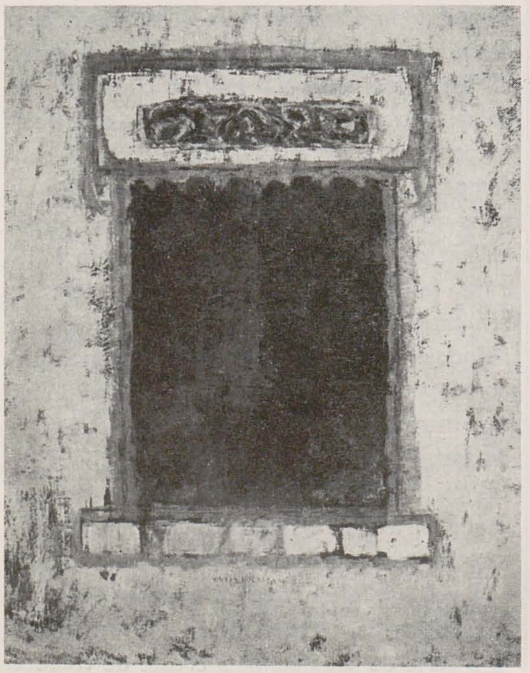
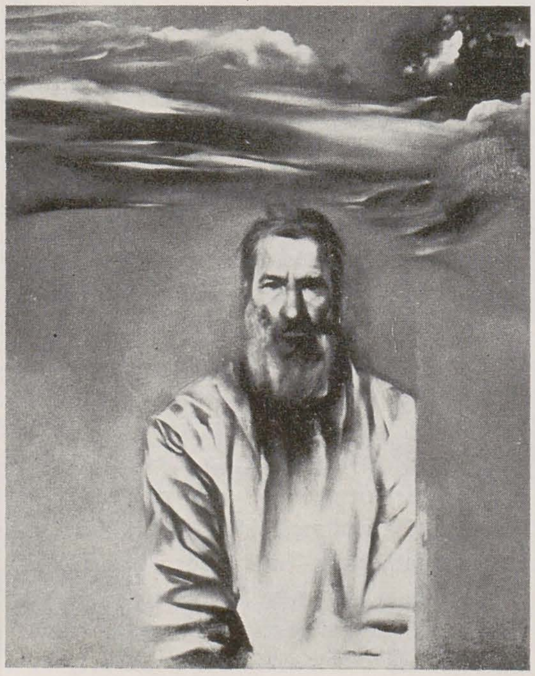
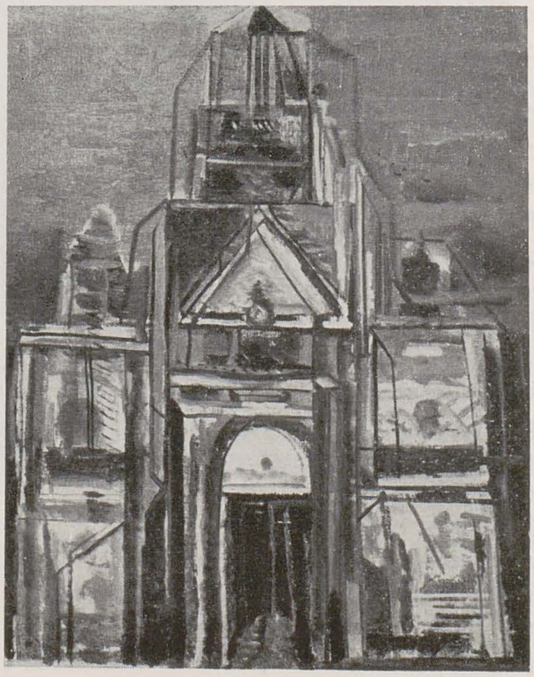
În pictura de istorie — care în termeni sugestivi a fost denumită de Arnold Gehlen *arta ideatică a actualizării*, o serie de pictori apelează cu eficacitate la conotații, motive secundare, la lucruri știute cu anticipație, la o serie de « embleme » create de trecutul

1. 2. 3





4. 5. 6

7. 8. 9

artei, înmagazinate în egală măsură și în memoria și imaginația spectatorului.

Problema este nu atît a unei *identificări retrospective* — în acest sens realistul Courbet vorbea chiar de imposibilitatea picturii istorice — cît a unei intuiții sintetice (care nu este totuna cu « a suda limbajele ») capabile să evidențieze *actualitatea* unui eveniment trecut. Printre cei care confirmă validitatea acestei modalități sînt *Florin Maxa, Ioan Sbirciu, Mircea Baciu*, cu lucrări ce se referă la anul 1877.

Concise, limpezi, cu formulări nu întîmplător apropiate de acelea ale afișului, cu un coeficient personal « pictural » atenuat, eliberate de superstiția « tonului just », sînt picturile despre contemporanii noștri — registrul fiind de la eroic la banalul cotidian — semnate de *Rodica Svințiu* (Familie), *Virgil Svințiu* (Pămîntul), *Kancsura Stefan* (Constructor).

Lumea tehnică este abordată fie la nivelul *aspectului*, anvelopare fosforescentă a unei structuri la *Corneliu Popovici* (Industrie), fie în sensul *modelului* realității, provenit dintr-un sistem de epurare a formelor la *Victor Ciato* (Sonda marină). O remarcă specială cere portretul lui Brâncuși realizat de *Corneliu Brudașcu*. S-a făcut, în aprecierea picturii, o utilă distincție între « textura inventată » și « calitatea imitată ». Precizia « fotografică » a acestei picturi nu se aplică unor diferențieri de materialitate, ci unei materii inventate, mereu aceeași. Din acest punct de vedere, termenul opus poate fi considerat « performismul » lui *Nicolae Maniu* (Pictorul) prin care artistul, într-o exasperare a amănuntului, se lasă subjugat, fascinat de obiecte și de materialitatea lor diversă. (Desigur și o asemenea soluție este legitimată de un întreg și glorios trecut.) La *Rusz Livia* (B. I., critic de artă) s-ar putea distinge sensul umoristic — apreciat de teoreticieni ca, e bine să reamintim, un sentiment mixt, un fel de inadecvare, disconvenanță între idee și expresie, fond și formă, inspirație și procedee, sentimente și ton — dat prin reverența « portretului de aparat ». Savant metafizice sînt falsele naturi statice ale lui *Toth Szücs Ilona* (Perpetuum mobile) care obligă la o altă lectură decît la nivelul banalității obiectelor.

Petru Feier (Peisaj) este preocupat de transformarea subiectivă a peisajului prin rafinarea senzației; ecranul plastic este metamorfozat de nuanțate jocuri luministe, asupra naturii se instaurează un element poetic difuz. În datele lor cunoscute sînt pictorii *Ioan Sima* (Autoportret cu paletă), *Vasile Crișan* (Fereastra), *Nagy Anna* (Joc), *Jutta Pallos* (Cîntec), *Mircea Mureșan* (Monument istoric), *Mircea Vremir* (Secerători 1907), *Abodi Nagy Bela* (Sărbătoarea cîmpului).

Remarcabila portretizare a lui Pallady realizată de *Mircea Spătaru* apare — inevitabilă e comparația mentală cu sculptura lui Anghel — drept expresia unor alte criterii în înțelegerea clasicității. Dintre sculpturi — destul de reduse numeric — mai amintim portretul lui *Eugen Gocan* (Horea), relieful lui *Gergely István* (Așteptare), bustul semnat de *Ilarion Voinea*, « Portretul » semnat de *Korondi Eugen*, « Fata din lemn » cioplită de *Benczedi Ilona* (umorul suculent al acestei lucrări e bine susținut de amintirea unor figurine asiate) și « Cocoșul » lui *Tănase Anton*.

Desigur, acest comentariu nu poate cuprinde numeroase alte aspecte legate de actuala expoziție a filialei clujene. Dacă bilanțul este pozitiv mai cu seamă în privința coordonatelor centrale amintite, într-un proces de afirmare/realizare progresivă, « specialistul privirii », criticul nu-și poate reține o trimitere la o meditație — tocmai fiindcă este la Cluj-Napoca — blagiană: « Marii maeștri », scrie el, și putem adăuga și micii maeștri și chiar ceilalți « înclină în chip eronat să creadă că meșteșugul lor nu poate să fie privit de nimenea cu ochi bănuitor, atîta timp cît desăvîrșirea acestuia nu e ajunsă de nimenea altul. Dar există și o facilitate la care maestrul ajunge și pe care i-o descoperi în raport cu el însuși, o facilitate ce poate să desființeze ca și facilitatea locului comun ».

MIHAI DRIȘCU

pp. 64, 65

1. IOAN SIMA: *Autoportret cu paletă*; 2. AUREL CIUPE: *Natură statică*; 3. PETRU FEIER: *Peisaj*; 4. MIRON DUCA: *Peisaj*; 5. EDIT FINTA: *Adria*; 6. LIVIA RUSZ: *B.I., critic de artă*; 7. VASILE CRIȘAN: *Fereastră*; 8. CORNELIU BRUDAȘCU: *Brâncuși*; 9. MIRCEA MUREȘAN: *Monument istoric*; 10. MIRCEA SPĂTARU: *Theodor Pallady*; 11. EUGEN GOCAN: *Horea*; 12. ILARION VOINEA: *Bust*

pp. 66, 67

13. CORNELIU POPOVICI: *Industrie*; 14. ȘTEFAN KANCSURA: *Constructor*; 15. VIRGIL SVINȚIU: *Pămîntul*; 16. VICTOR CIATO: *Sondă marină*; 17. NICOLAE MANIU: *Pictorul*; 18. MIKLOSSY GÁBOR: *Seara în munții Făgărașului*; 19. FLORIN MAXA: *1877 Chemare*; 20. IOAN SBIRCIU: *1877*; 21. JÓZSEF BENE: *Armonie*

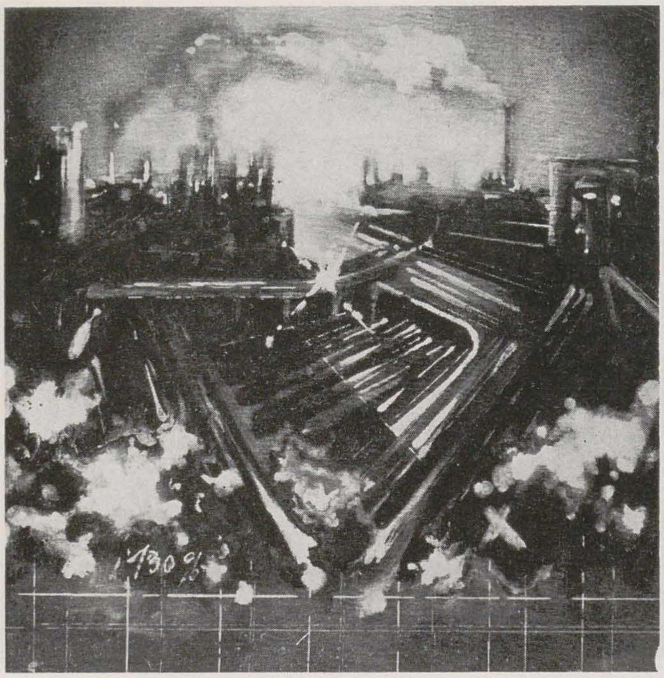
pp. 67, 68, 69

1. BARDÓCZ LUDOVIC: *Doja, triptic, desen*; 2. ALEXANDRU CRISTEA: *Liniște, tehnică combinată*; 3. FESZT LADISLAU: *Reconstrucție, cologravură*; 4. MIRCEA BĂLĂU: *Măiestrele, monotipie*; 5. VICTOR CIATO: *Peisaj prospectiv II, desen*; 6. HELGA UNIPAN: *Zidul II, desen*; 7. LAURENȚIU BUDA: *Șantier naval, desen*; 8. MARIANA BOJAN: *Toamna, tempera*; 9. ARKOSSY ISTVAN: *Drumeți, gravură metal*; 10. DEÁK FRANCISC: *Compoziție, desen*: 11. CSEH GUSZTAV: *Omagiu II*

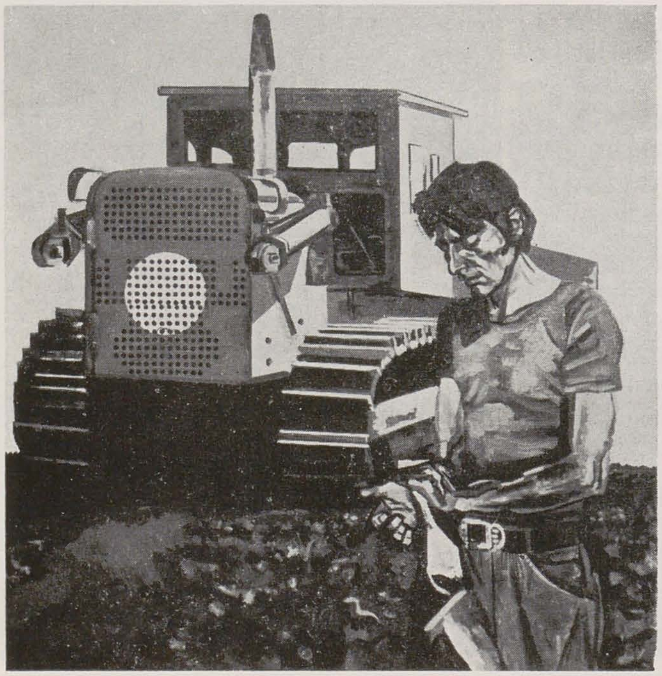
10

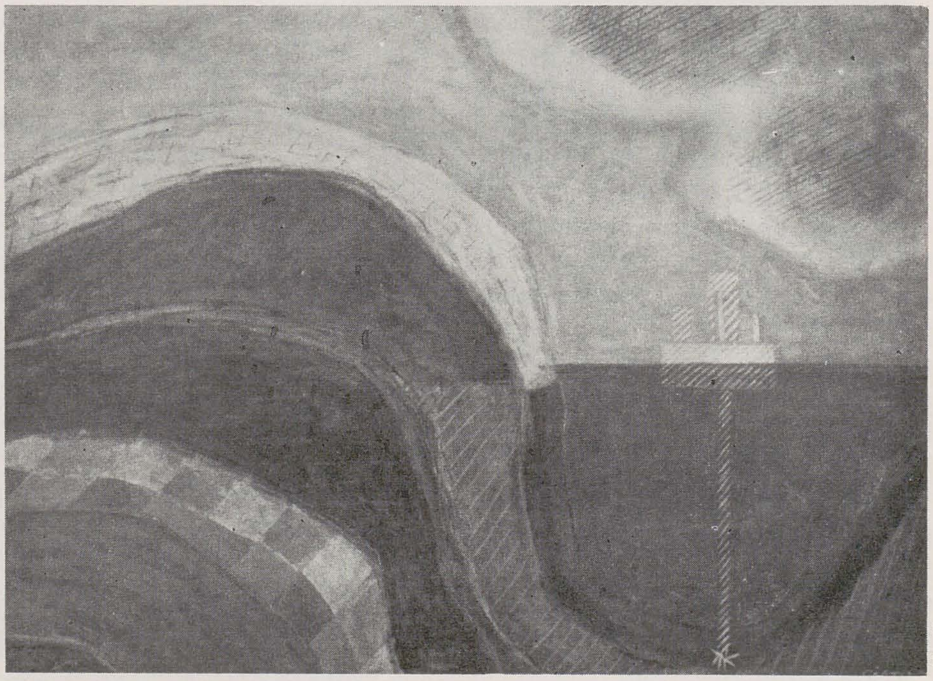
11

12

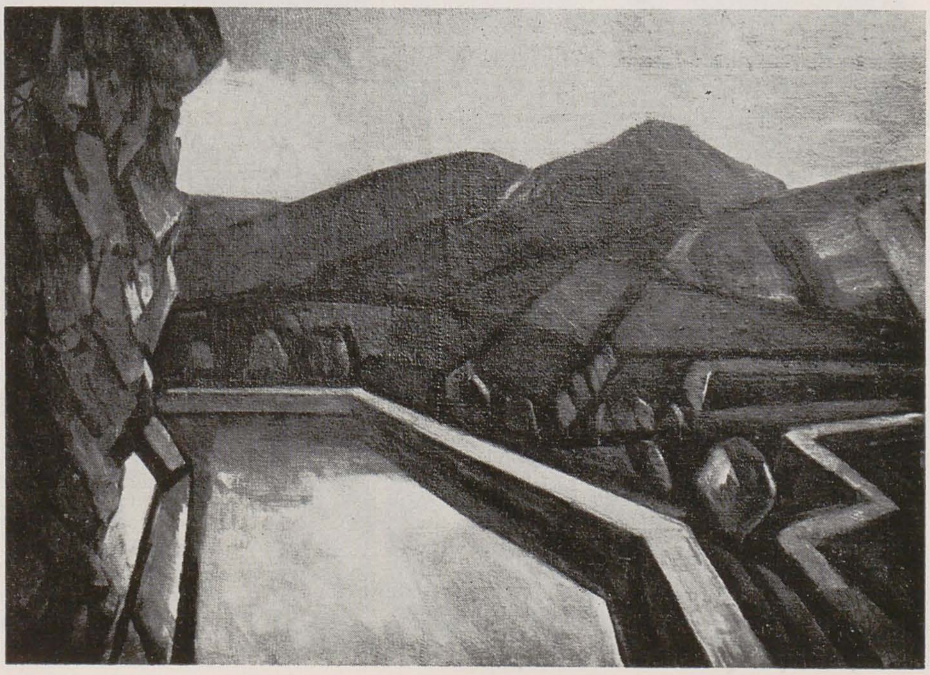


13. 14

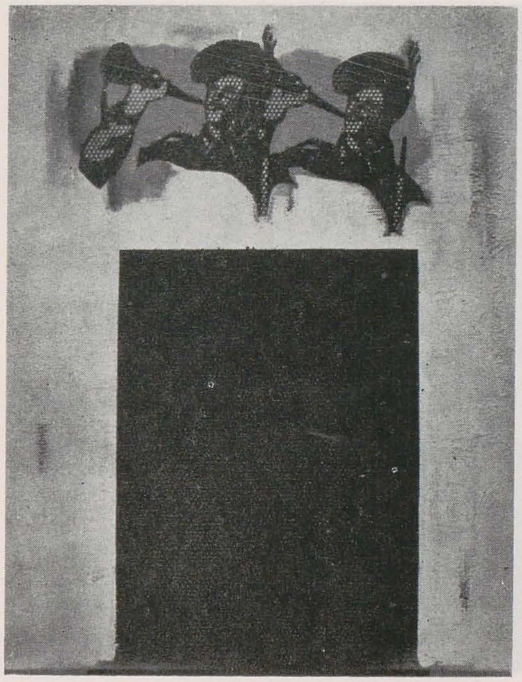




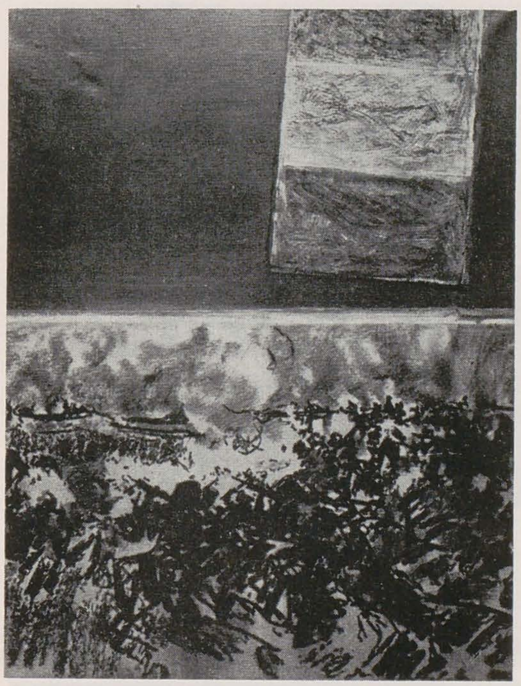
15. 16



17. 18



19



20

21

EXPOZIŢIA JUDEŢEANĂ DE GRAFICĂ

Fără să ambiţionăm o antologare a opţiunilor tematice, vom consemna varietatea acestora, expoziţia dezvăluindu-se, pe de o parte ca o panoramă a retrospectivei istorice, pe de alta ca inserţie probă în actualitate. Lucrările de evocare istorică sînt simbol al spiritului de responsabilitate socială şi culturală, un mod de a gîndi istoria, de a o aprofunda pe căi specifice, dincolo de elementele denotative. În cologravura « Reconstrucţie » *Feszt Ladislau* transpune unul dintre vestitele vase multimilenare de Cututeni, relevînd perpetuarea firească, prin tradiţie, a forţelor creatoare ale neamului.

Retrospectiva istorică a condus spre o serie de reuşite, rezultate din complexitatea angajării. Varietatea abordării subiectelor istorice a generat soluţii dintre cele mai diverse, de la juxtapunerea imaginilor în acelaşi plan, printr-un contur discontinuu şi un ritm nervos al liniei (*Bardócz Ludovic* — Doja I, II, III) sau fragilitatea armăturii lineare (« Vlad Tepeş » de *Monica Vasinca*) la imagini concretizate în omagiul adus faptei (scene din războiul de independenţă) pînă la ilustrarea epică a unor pagini atemporale (*Petru Măluţan* « Glorie străbună », *Alexandru Milan Florian* « Luptătorii »).

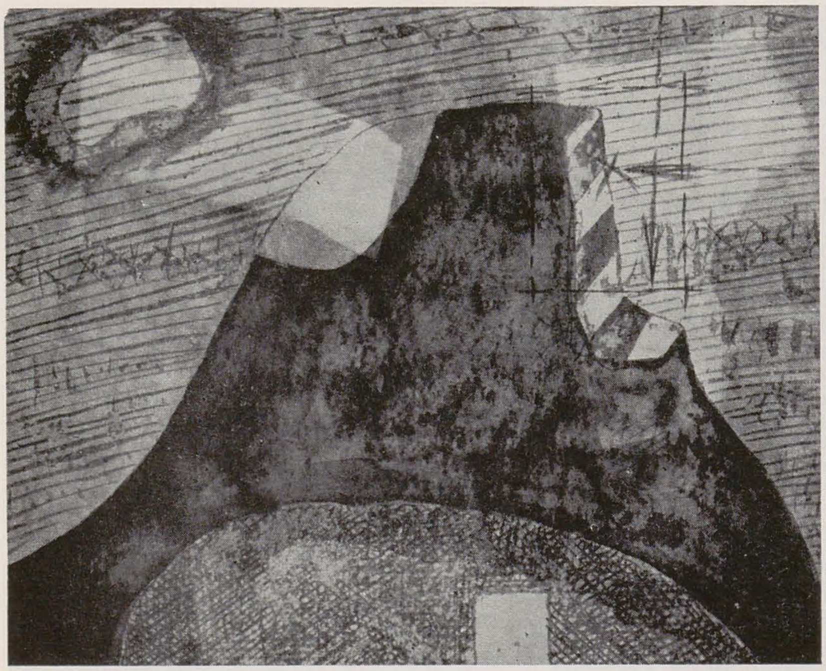
Opţiunea pentru comentariul realităţii se sprijină pe doi piloni: adecvarea mijloacelor de expresie la vastele sugestii ale subiectelor contemporane şi dubla angajare a artistului: 1. cronicar al prezentului; 2. implicarea în construirea lui (*Cseh Gusztáv* « Omagiu », *Deák Francisc* « Compoziţie » şi « Şantier de creaţie », *Leonid Elaş* « Oraş minier », *Ioan Bugnariu Horvat* « Legendă-gravură dedicată generaţiei mele », *Gheorghe Maghiar* « Cercetarea » din ciclul « Era noastră », *Simon Györgyi* « Laudă muncii », *Epaminonda Tiotiu* « Lumea mea »).

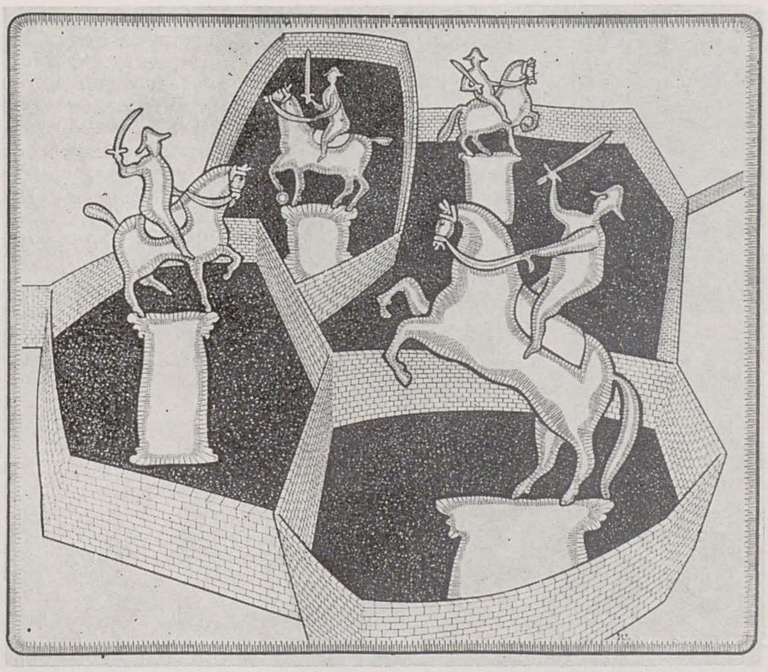
Vocaţia pentru peisaj se deplasează concret între linia decorativ-idilică a unei « Toamne » de *Mariana Bojan* şi fervoarea dramatică a confruntărilor cu peisajul construit (din care nu se poate eluda spiritul dinamic impus de om) ca « Pulsul oţelului » sau « Şantier naval » de *Laurenţiu Buda*. « Peisaj prospectiv I şi II » de *Victor Ciato* (prospectiv nu în sens de imagine anticipativă, ci secţiune geologică, relevare a structurii), « Delta VI » de *Aranyosi György* (stabilire de relaţii între elementele iconice înţelese ca semne şi simboluri), « Balansoar » de *Gy Szabó Béla*, « Linişte » de *Alexandru Cristea*, sînt tot atîtea ipostaze de înfăţişare ale acestui permanent pretext artistic: peisajul. Omagiind prin compoziţia sa centenarul Brâncuşi, *Mircea Bălău* grupează semnificativ, alături de un portret memorial, imagini simbol pentru una dintre preocupările constante ale meşterului (« Măiestrele »). Fără a considera epuizat repertoriul tematic, amintim metafora din gravura « Drumeţi » de *Arkossy Istvan* (suprapunere a imaginilor — om, cal, pasăre, plecaţi spre nicăieri, realizînd plastic un grup statuar al mişcării potenţiale), caricaturile « Fără cuvinte » semnate de *Octavian Bour*, « Zidul II » din suita « Icoane pe hîrtie » de *Helga Unipan*, « Compoziţie fantastică » de *Tóth László*.

Nu din raţiuni statistice, ci ca limite ale expoziţiei, constatăm absenţa cvasitotală a graficii de carte (există trei lucrări catalogate ilustraţii prin etichetă, dar fără intenţionalitate concretă şi probabil fără perspectiva finalizării prin tipar: *Kovacs Karoly* « Poetul şi zîna », « ilustraţie », *Soó Zöld Margit* « Ilustraţie de poezie » şi *Victoria Câmpan* « Ilustraţie la baladă populară », xilogravură cu reale calităţi plastice, de altminteri). Se observă că raportul tehnic de imprimare - tehnici unicat este egal ca număr de lucrări. Culoarea pătrunde însă cu aplomb în majoritatea lucrărilor expuse.

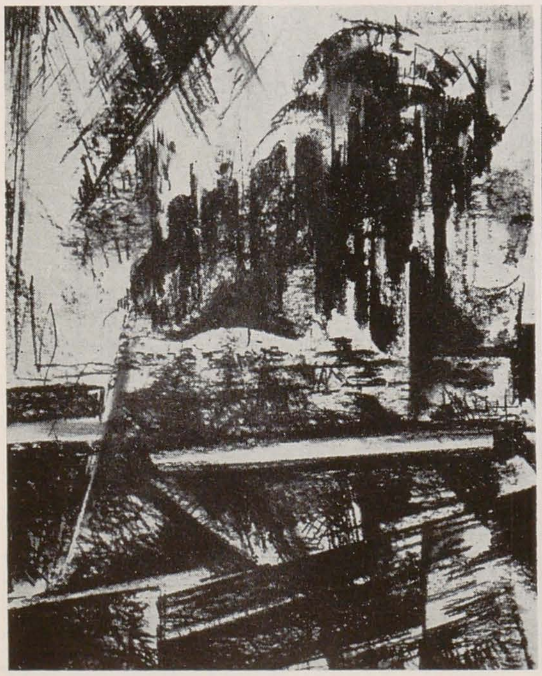
Afişul, agent al necesităţii sociale, de o dinamică modernitate, nu tentează decît patru artişti (*Viorica Cristea, Florina Dradan, Horak Iosif, Maria Popescu*) care, în cele cinci afişe prezentate în expoziţie, îi accentuează funcţia decorativă. ADRIANA MAXA

2. 3. 4





5. 6



7. 8

SALONUL DE IARNĂ AL MEDICILOR DIN ROMÂNIA

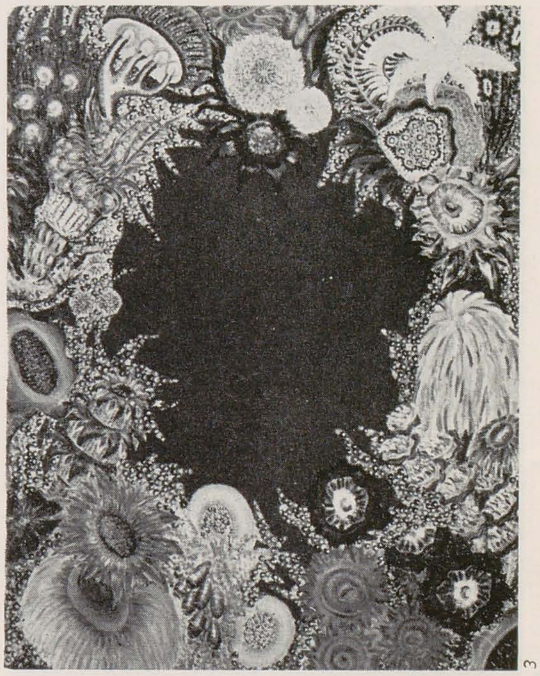
Muzeul de artă a găzduit *Salonul de iarnă al medicilor din R. S. România*, organizat în cadrul zilei Institutului de medicină și farmacie Cluj-Napoca. Manifestarea se găsește la a șasea ediție și cuprinde pictură, sculptură, grafică, artă aplicată. Participă aproximativ 50 medici pentru care exprimarea cu mijloacele plasticii a devenit un « violon d'Ingres », dar și medici « profesionalizați » ca artiști, pictori ca Vasile Baboie, Corneliu Petrescu, Virgil Chivu. Cercetătorii fenomenului artei amatoare pot constata — sau reverifica — unele trăsături comune pentru acea direcție a mișcării de amatori ce se distanțează voluntar de soluțiile « naivilor » și altele particularizatoare. Sînt de amintit, printre primele, curiozitatea față de diferitele tehnici, exercitarea unui « politehnism » și însușirea — uneori pseudo-însușirea — accelerată a locurilor comune din plastica profesioniștilor. Bazate pe reminiscență sau pe repetiție, unele lucrări sînt fie rezultatul unui estetism carbonizat, fie al unor vagi tranzacții moderniste. Nu lipsesc din expoziție destule probe ale unei viziuni kitsch: operație — sună o definiție — aparent artistică ce înlocuiește o lipsă de forță creativă prin solicitările fanteziei cu conținuturi speciale, sentimentale, erotice etc. Sînt etalate și o serie de peisaje și portrete ce țin de « estetica drăgălașului », de un exotism prefabricat, de unele clișee semănătoriste.

Ca o trăsătură particularizatoare, normală de altfel, fiindcă datorată profesiunii, este atenția specială acordată expresiei suferinței psihotice, a fenomenelor de « alunecare » a vieții psihice, explorării inconștientului. Apar tipuri de productivitate figuratoare ce apelează la simplificări, omisiuni, exagerări, adevărate metode de reducție simbolică. Sînt de remarcat aici picturile medicului ieșean Ioan Pencea și cele ale reșițeanului Corneliu Ionescu, acesta foarte atent la calitatea nu numai decorativă a așa-numitului « stil schizofrenic » (R. Volmat) — caracterizat de aspectul « bourré » al desenului, de stereotipii, iterații, complicarea încadramentului, de adiții ornamentale și de fragmentarea compoziției.

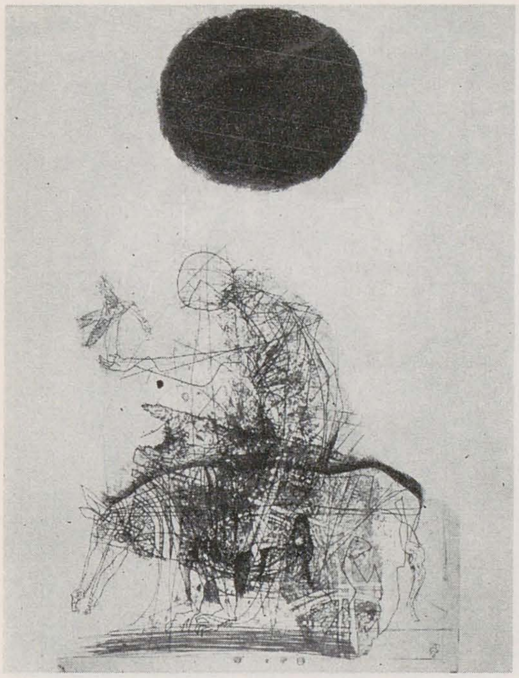
MIHAI DRIȘCU

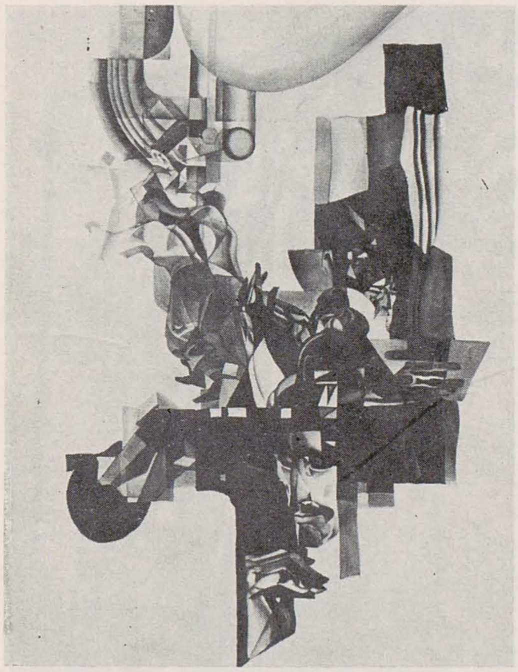
1

2


3

4.


9


10

11

1. VIRGIL CHIVU: *Fazan*; 2. VASILE BABOIE: *Asaltul redutei I, 1877*; 3. CORNELIU IONESCU: *Poemul florilor*; 4. ZENO OARȘA: *Fată*

1

2

3

BARDÓCZ LUDOVIC

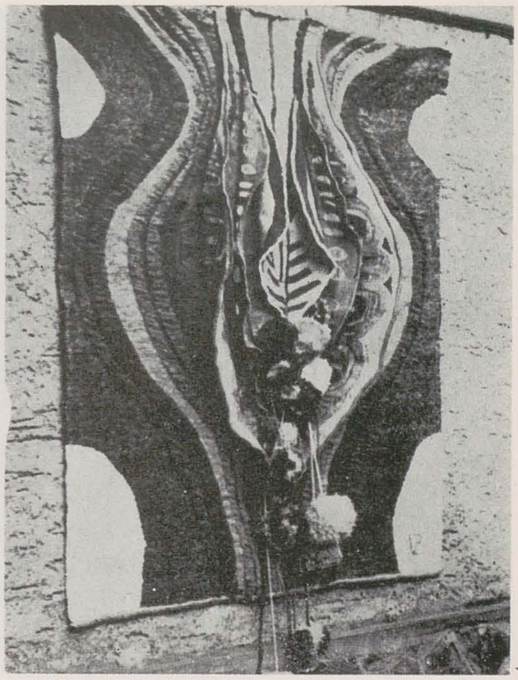
Din preocupările de dată recentă ale graficianului Bardócz Ludovic « decupăm » seria de desene intitulate « Lumea lui Saint-John Perse ». Titlul atrage atenția că nu este vorba despre ilustrații la vreun poem anume: desenele sînt rezultatul unor impresii globale de lectură (nicăieri nu s-ar putea pune sub imagine textul « corespunzător », poate doar, peste tot, versul « Lucrul e spus și încă nu e spus »). Interesează deci adecvarea semantică: desenele au statutul unui *comentariu liber* — și fiincă sînt « pentru propria plăcere » — dar potrivit, pentru că găsesc corespondențe grafice unor calități generale ale textului poetic. Amintim cîteva asemenea fericite întîlniri, prin care desenul devine o « presupunere a minții » (Saint-John Perse) în legătură cu un portret (atentă înregistrare a datelor specifice) al acestui poet căruia îi sînt caracteristice, așa cum au observat comentatorii, enigma, voința de a fi dincolo de contingent, de individual, grandoarea, « rostogolirea » oraculară a imaginilor, evocarea în mod mitic a elementelor naturale sau fizice, dar și gustul pentru obscuritate și figurări rafinate, în care amplitudinea mișcării este întreruptă de « strigăte ». În avansarea progresivă a imaginii, Bardócz apelează la ducturi « tensiune » și la altele « așteptare »; desenul este, simultan, purtător de densitate și de fragilitate.

În il. 1, 2, 3: Lumea lui St. John Perse

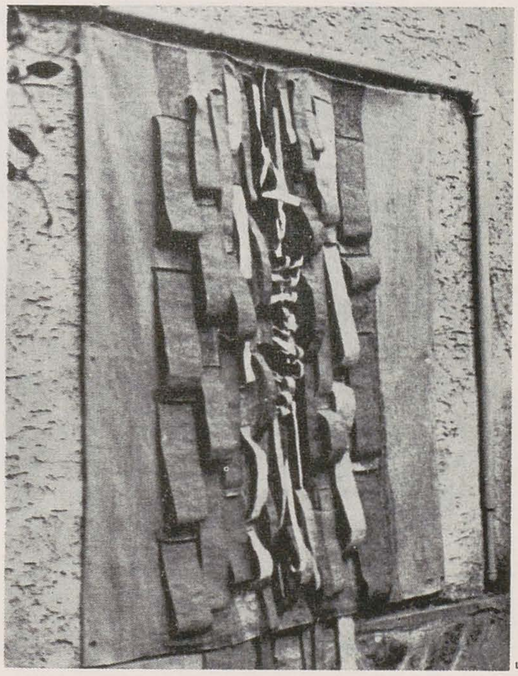
ZOE VIDA PORUMB

Tînăra plasticiană pregătește pentru viitorul apropiat o expoziție de tapiserie. La puțini ani de la absolvirea institutului, lucrările Zoei Vida Porumb marchează trecerea de la o concepție în limitele tradiționalului asupra tapiseriei — mural nomad-ul rectangular, țesut dacă nu cu o bogăție de culori, cel puțin cu o varietate de tonuri, într-o compoziție destul de complicată, cu numeroase rime « muzicale » — către forma tratată liber, modificabilă uneori, care nu este însă « sculptură » textilă (cîteva proiecte neexecutate încă, demonstrează o remarcabilă inventivitate).
Se impun cîteva precizări în legătură cu opțiunile actuale ale artistei: este evident un efort în direcția ultimei « depicturalizări » a tapiseriilor sale, apare precizarea, prin restrîngere, a ariei de motive, indiferent dacă sînt moștenite sau inovate, autohtone sau eterogene, ea apelează la judecata intuitivă a « formei valabile » — care nu depășește un format mai puțin pretențios, să-i spunem mediu, mai adecvat din punct de vedere al utilizării în cadrul locuinței.
În tapiseriile mai recente apare, de asemenea, o culoare dominantă sau un număr restrîns de tonuri eșalonate sau separate. Zoe Vida Porumb acordă o deosebită atenție valorii materialului, punerii în joc a senzorialității « consumatorului » prin variații de textură și de structură.

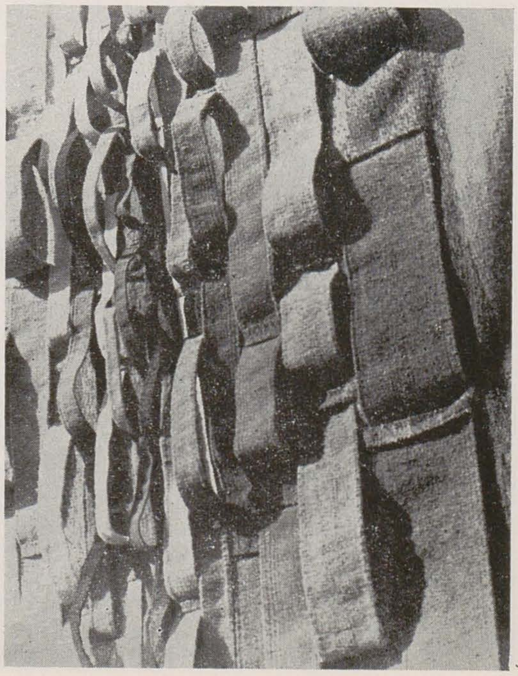
În il. 4. Primăvara; 5, 6. Vrîste I și II



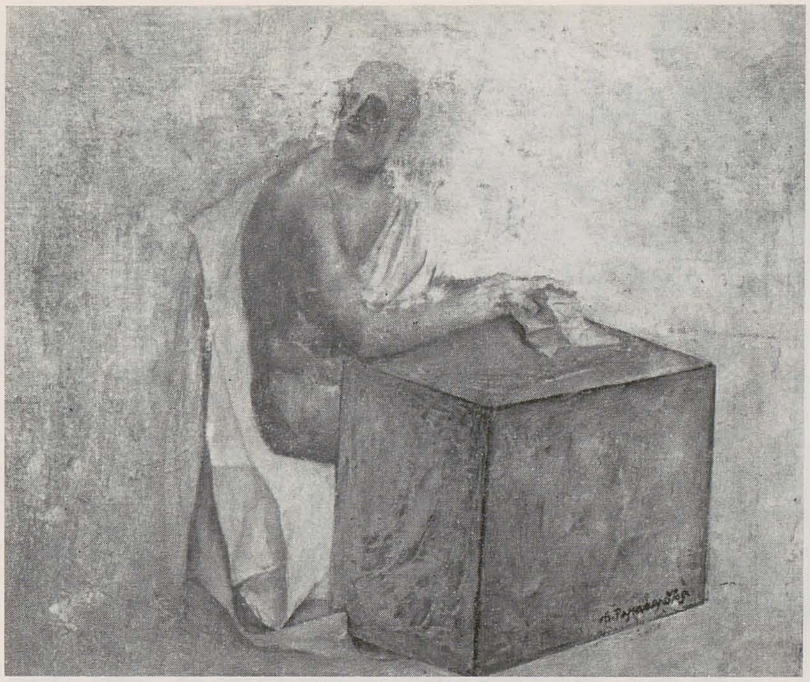
4

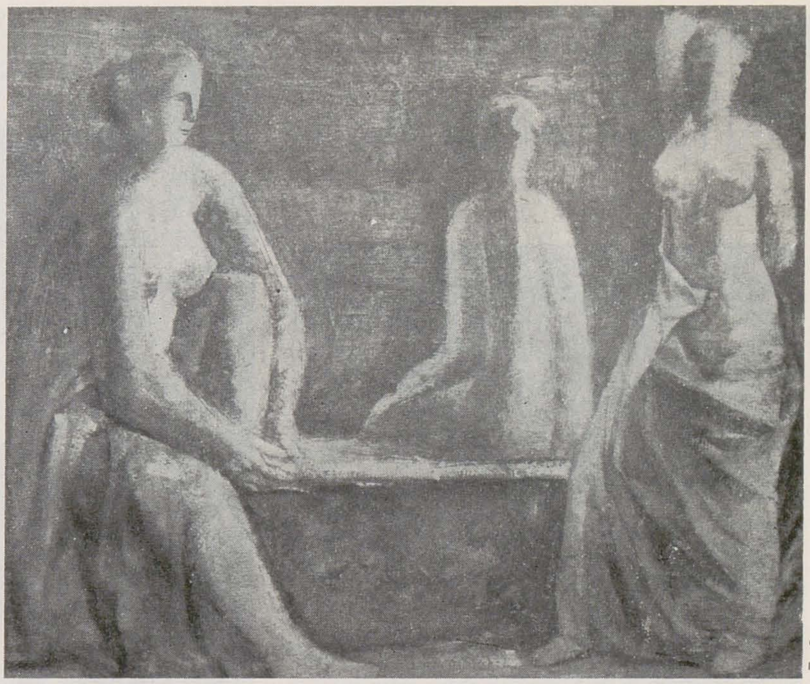


5



6





7. 8

ANDONIS PAPADOPOULOS

Cea mai bună metodă de a judeca o pictură, spunea Valéry, este de a nu recunoaște, la început, nimic. Dintr-un asemenea unghi, vedem în atelierul lui Andonis Papadopoulos tablouri de dimensiuni mai curînd reduse, un fel de « camaieux » de obicei brune, pictate în ultimii doi, trei ani. Aerul metafizic din lucrările anterioare este menținut, chiar întărit prin noutatea ce vine din importanța sporită acordată volumetriei, ca o concluzie personală în sensul cunoscutei opinii a lui Michelangelo: « eu zic că pictura mi se pare cu atît mai bună cu cît se apropie mai mult de relief ».
Faptele plastice ale lui Andonis Papadopoulos s-ar putea numi « locuri mentale » — indiferent dacă sînt compoziții cu personaje în peisaj sau în interioare abia sugerate sau fac parte din categoria natură statică — rezultate dintr-un procedeu canonic. Acesta se referă în primul rînd la abolirea materialității de natură tactilă ca aparență vizuală diferențiatoare. Nu există lemn, piatră, carne, drapaj, ci numai un izomorfism al materiei picturale, o calitate imaginată, egală cu sine. Aceste sobre organizări tectonice denotă un deosebit simț orientat în direcția unei *arheologii a memoriei*, perfect indiferentă la episodul ocazional, precizat și transformat de timp.
Să mai observăm că din provizia sa de resurse face parte sentimentul clasicității: personajele pictate de Andonis Papadopoulos « exilate în durată » au un sens categorial, sînt semne volumetrice ale prezenței umane.

În il. 7. Filosoful; 8. Trei figuri

ION MITREA

La galeriile « Filo » a avut loc o expoziție a lui Ion Mitrea, în care pictorul a eta'at mai cu seamă peisaje și naturi statice. Considerînd că peisajul poate exprima o concepție asupra lumii, fără îndoială că aceste tablouri sînt generate de o concepție sentimentală și afectivă, bazată, în principal, pe teorie empirică și practică subiectivă, din categoria acelora în care pictorul « ascultă ceea ce simte ». Peisajul nu e conceput ca portretizare a locului din natură, ci ca traducere, ca reflex al unui « tempo personal ». În descendența post-impresionistă, Ion Mitrea acordă încredere instantaneității, explorării hedoniste a momentului fugitiv; de aici maniera cursivă, intrepiditatea, viteza de execuție. Uneori activitatea interpretatoare este redusă la poșadă, factura generală este de « non-finito ». Pictura lui, chiar dacă supralicitează prestigiul facturii, are privilegiul meșteșugului: cîteva naturi statice dovedesc o știință a construcției prin culoare, sînt hrănite de lecturi din « maestrul tuturor », Cézanne, au coerență și unitate stilistică.
Ca o paranteză, consemnăm ceea ce pictorul a ținut să sublinieze: modul în care au loc expozițiile la această galerie organizată pentru studenți: fără obișnuitul vernisaj sau cuvinte de introducere, dar prevăzînd, la sfîrșit, discuții libere cu artistul, care poate astfel afla părerea unui public tînăr și omogen.

În il. 9. Natură statică; 10. Meseș

9. 10

FŰLŐP ANTAL ANDOR

O prezență destul de îndelungată — 45 de ani de la debut — dar de o mare discreție, semn al devotamentului față de pictură, are Fülöp Antal Andor. Născut în 1908, el studiază din 1925 la Școala de arte frumoase din Cluj, la clasa lui Catul Bogdan, alți sfătuitori fiindu-i Aurel Ciupe, Anastase Demian, Romul Ladea; în 1929 face o călătorie de studii în Italia, unde se simte atras de pictura lui Fra Angelico și Botticelli; din 1932, anul debutului, are peste 60 participări la expoziții colective; în 1960 deschide o expoziție personală, iar în 1969 o retrospectivă. Este membru al U.A.P. de la înființarea ei.

În spatele acestei « biografii » în puține rînduri este de descoperit o sensibilitate — ca aceea elogiată de Ruskin — « înțeleaptă, modestă, lipsită de invidie și de ambiție ». Ca aspect, pictura lui Fülöp Antal Andor este străină oricărui patetism. Egală cu sine, într-un fel impasibilă — de aici și un aer de poezie involuntară, de misterios prin claritate igienică — această pictură este preocupată de « imitarea unei naturi ideale, » de crearea unor *imagini benefice*; ea presupune totuși un patos moral, acela dat de căutarea răbdătoare a unor calități din sfera armoniei, gravității, liniștii — ca abolire a mișcării — delicatului, purității și de voința de a duce pînă la sfîrșit, de « finitissimo ». În acest personal aliaj ce ține de *psihologia minunatului*, aliaj ce nu și-a modificat, în timp, componentele esențiale, s-ar putea distinge, cu oarecare pedanterie, urmele unui punct de plecare simbolist (care, și el, fuziona forme ale prerafaelismului cu sugestii ale picturii japoneze, cu un alegorism neorenascentist).

Pictorul practică o eficace știință a culiselor, a ecranărilor compoziționale.

Nu e o figură de stil a spune că pictura lui Fülöp este o pictură « de cameră », chiar și peisajele urbane sînt paginate ca « fereastră ». Interiorul locuinței, universul intim, mobilele, instrumentele și rezultatele muncii sale (multe compoziții sînt cu tablouri în tablou), multe flori și cîteva imobilizate personaje feminine, de o frumusețe cizelată — « frumoase dar caste, senine dar provocatoare » ar spune poetul — alcătuiesc domeniul picturii lui Fülöp Antal Andor.

MIHAI DRIȘCU

În il. 1. Autoportret; 2. Monumente clujene; 3. Floarea soarelui; 4. Antonia; 5. Lumini de după masă; 6. Șevaletul meu

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

San Francisco

Între 14 ianuarie și 13 martie 1977 este deschisă, la San Francisco, expoziția celei de a doua ediții quadrienale a concursului *World Print Competition '77*, organizat de *California College of Arts and Crafts* în colaborare cu *San Francisco Museum of Modern Art* (cu scopul încurajării mondiale a gravurii, promovării diversității mișcărilor și inovațiilor din domeniul gravurii, asigurării unei recunoașteri pe plan internațional a artiștilor de pretutindeni). Lucrările admise de juriul primei ediții, din 1973, au reprezentat arta gravurii din 63 de țări. În colecția selecționată de juriul internațional al actualei ediții (format din Tatyana Grosman, editor, *Universal Limited Art Editions*, New York; K.G. Pontus V. Hulten, conservator, director la *Département des Beaux-Arts, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, Paris; Printhwish Neogy, istoric de artă, președinte al *Department of Art, University of Hawaii at Manoa*), gravura românească este reprezentată de o xilogravură din seria *Calamitate* de Ethel Lucaci Băiaș. Selecția, care va fi prezentată inițial la *San Francisco Museum of Modern Art*, va face în continuare, pînă în martie 1978, obiectul unor expoziții itinerate în diferite alte localități.

Basel
Paris
Grenoble
Oslo

Pictorul Vasile Pintea a figurat cu trei gravuri în acvatinta (într-un grup de 9 artiști prezentat de *Atelier Lacourière & Frélaut*, (printre care Bernard Buffet, Lardera, Music) la a șaptea ediție a *Salonului internațional de artă* din Basel (iunie 1976).
Același grup de artiști, căruia i s-a atașaz Joan Miró, a fost prezentat de *Atelier Lacourière & Frélaut* la a treia ediție *Foire International d'Art Contemporain (FIAC '76)*, manifestare cu un program complex (Ziua criticilor de artă, Ziua muzeelor, Artă și arhitectură, Ziua Fundațiilor, Inițiere în arta contemporană) desfășurată între 10 și 24 octombrie la *Grand Palais* din Paris. Artistul român a expus gravurile *Mască* (în il.), *Subacvatică*, *Strigătul pămîntului*.
Pintea a expus, de asemenea, la Grenoble, în cadrul unei expoziții de artă contemporană, organizată între 8 și 18 august, cu participarea, îndeosebi, a unor galerii franceze, elvețiene și vest-germane.

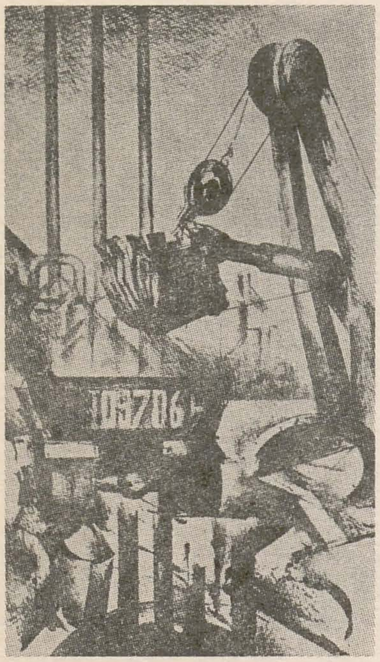
Tot în cursul lunii august, trei gravuri de Vasile Pintea, selecționate de juriul editurii Lacourière, au figurat în expoziția de gravură a *Atelierului Lacourière & Frélaut* (20 artiști) deschisă la Oslo.

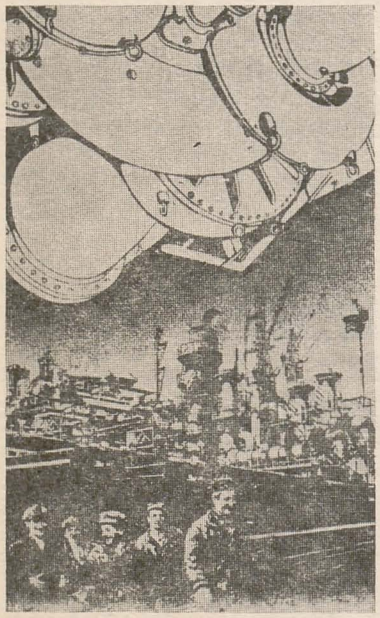
Praga
Bratislava
Sofia

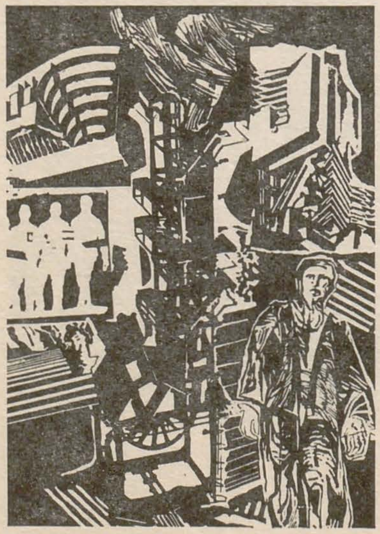
Deschisă inițial (după cum am mai anunțat) la *Altes Museum* din Berlin, *Expoziția Tineri Artiști Români* (prezentată în catalog de criticul de artă Constantin Anastasiu), a fost organizată, în continuare, în cursul anului 1976, la Praga (*Sala de expoziții ULUV*,

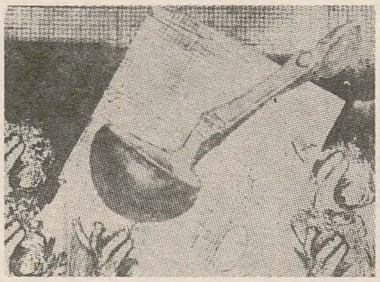
septembrie), la Bratislava (*Pavilionul de expoziții*, septembrie-octombrie) și la Sofia (*Sala de*

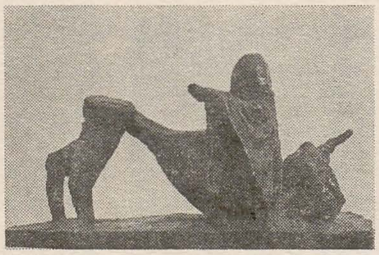
expoziții a Uniunii Artiștilor Plastici, octombrie-noiembrie). Expoziția a cuprins 118 lucrări (pictură, sculptură, arte grafice) semnate de: Șt. Anastasiu, Corneliu







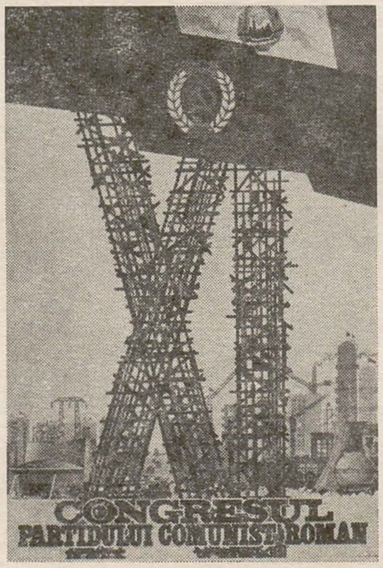




Antonescu (în il.), Elena Hariga-Avramescu, Liana Axinte, János Bencsik (în il.), Aurelian Bolea, Georgeta Borusz (în il.), Teodor Botiș, Pavel Bucur, Cristina Călinescu, Șt. Câlția, Gabriel Catrinescu, Vasile Chinschi, Emil Ciocoîu, Augustin Costinescu, Cristina Crinteanu (în il.), Bela Crișan, Maria Dimulescu, Sergiu Dinculescu, Adrian Dumitrache, Zamfir Dumitrescu, Dan Erceanu, Lucreția Feodorov, Victor Feodorov, G. Filipescu, Șt. Găvenea, Eugen Gocan (în il.), Grigorescu Ion, Ștefania Dobref-Grimalschi, Maria Cristina Gruia, I. Grigore, D. Juravle, Florina Lăzărescu, G. Leolea, Wanda Mihuleac (în il.), N. Păduraru, Adrian Popovici (în il.), Petru Popovici, Georgeta Pusztai, Peter Pusztai, Ion Ressu (în il.), C. Ritivoiu, Andrei Romocian, Horia Roșca, Simona Runcan, Csaba Zemleny.

Luanda

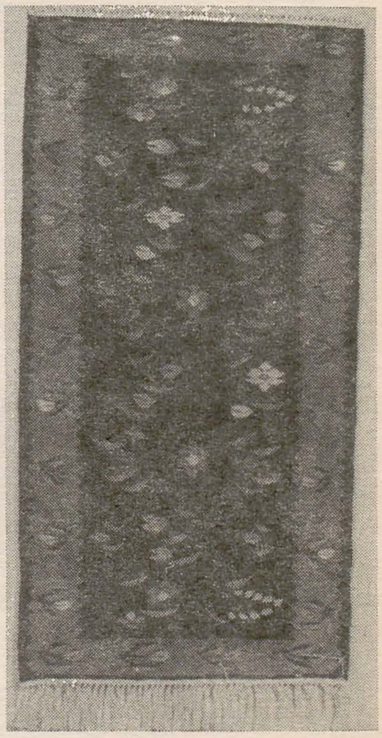
Sub titlul *Afișul politic românesc* a fost deschisă în Luanda (Angola),

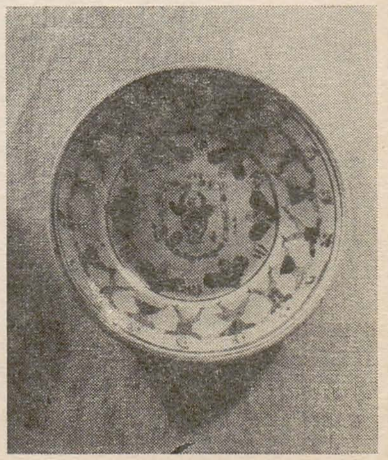


în perioada septembrie-octombrie 1976, o expoziție de afișe românești tipărite. Selecția, cuprinzînd în cea mai mare parte afișe politice și aniversitive editate în ultimul deceniu, a numărat 45 lucrări, semnate de cunoscuți graficieni, printre care Napoleon Zamfir, Dumitru Petrică (în il.), Radu Veluda, Pavlin Nazarie, Mihai Mănescu, Eugen Palade, Alexandru Andrei, Alexandru Francisc, Radu Dan (în il.), Nicolae Sârbu ș.a.

Ulan Bator

În cadrul schimburilor culturale dintre țara noastră și Mongolia, între 5 și 29 octombrie 1976 a fost prezentată la Ulan Bator o expoziție a *Artizanatului românesc*, organizată de Oficiul de expoziții al C.C.E.S., comisar criticul de artă Eugenia Florescu. Expoziția a cuprins 259 obiecte, alcătuind o selecție de textile de interior, port popular, ceramică și lemn reprezentînd producția artistică specifică celor mai importante zone etnografice ale țării. Obiectele, realizate de cunoscuți creatori populari și meșteri cooperatori, ilustrează dezvoltarea în contemporaneitate a vechilor tradiții de artă populară și meșteșuguri artistice. Expoziția este programată, de asemenea, în Coreea de nord și în Vietnam.





CADRAN

Muzeul

Asociația națională a muzeografilor și muzeologilor din R. F. Germania a prezentat, cu ocazia sesiunii anuale din 1976, o serie de propuneri cu privire la ocrotirea monumentelor arhitectonice ca parte integrantă a mediului ambiant. Se recomandă astfel o pregătire temeinică în domeniile istoriei artei, arhitecturii, urbanismului, restaurării, însoțită de o practică la nivelul ultimelor exigențe. În cadrul studiului arhitecturii și urbanismului se recomandă introducerea tehnicii de construcție de școală veche și a structurilor istorice cît și a rezolvării unor situații topografice, ca materii de studiu în universități și școli de specialitate. Viitorul examen de stat va fi însoțit de un stagiu de o săptămînă, cel puțin, la oficiile de protecție a monumentelor.

La Galerie Nationale du Canada din Ottawa a avut loc un colocviu cu tema « Consolidarea picturilor ». Au fost prezentate comunicările: « Istoria consolidării picturilor », « Noi metode de consolidare a picturilor », « Restaurarea și arta restauratorului », « Consolidarea picturilor cu ajutorul cerei de albine », « Maruflajul și consolidarea picturilor », « Noi materiale pentru consolidarea picturilor », « Maruflarea la rece ».

La Muzeul de arte frumoase Jules Chèret din Nisa a fost prezentată publicului expoziția « Capodopere din muzeele din Nisa și de pe Coasta de Azur ». În mare, sînt aceleași lucrări care au fost expuse anul trecut în Japonia. Sînt puse în valoare mai ales capodoperele impresionismului și simbolismului francez.

« Tehnicile picturii », este titlul expoziției care a fost organizată la Louvre și care analizează maniera de a picta a celor mai renumiți artiști începînd cu secolul al XIV-lea și pînă astăzi. Este prezentată evoluția tehnicii și a diferitelor procedee adoptate de diversele școli de pictură. Se pot urmări etapele elaborării unui tablou, de la alegerea suportului (lemn, metal, pînză) pînă la folosirea culorilor vegetale sau minerale. Paralel cu această interesantă expoziție a fost prezentată și cea intitulată « Pictorul la lucru ». Este vorba de o trecere în revistă a funcției sociale și simbolisticii atelierului de pictură din evul mediu pînă în zilele noastre. Atelierul a însemnat locul în care se concepea o lucrare. Pentru latini era « officium », în evul mediu « scriptorum » (atelierul copistului sau a celui care împodobea manuscrisele). Atelierul din Italia era orientat spre stradă ca și celelalte ateliere ale meșteșugarilor, fiind un loc de elaborare a unei mărfi și de vînzare a ei. De la pictura murală se trece apoi la pictura de șevalet. În cursul Renașterii italiene se fixează și atelierul modern și evoluează metodele de lucru. Romanticii considerau atelierul ca un loc de refugiu, un sanctuar în care încetul cu încetul dispăreau uneltele necesare pictării unui tablou. Courbet rezumă toate tendințele dîndu-le o rezonanță epică: întreaga societate este oglindită în atelierul său. Vizitele la atelier, ședințele de pozat, au făcut subiectul satirelor mușcătoare ale lui Daumier. Celebrul tablou al lui Matisse « Pictorul și modelul său » încheie această sumară trecere în revistă a atelierului în pictură.

La München a avut loc cea de a XV-a întîlnire a istoricilor de artă germani. Dintre temele prezentate sînt de reținut: Cinquecentoul italian și arhitectura sacră din secolele XVII—XVIII, probleme ale artei plastice legate de goticul german, Arta la curtea lui Carol al IV-lea, Aspecte ale creației lui Rafael, Artă și știință în jurul anului 1600, Neoclasicism și iluminism, Producție de masă sau unicat, Metropola — un monument, Arta secolului al XX-lea în oglinda criticii, Arhitectura din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Noi descoperiri de mozaicuri venețiene.

Cu ocazia Mesei rotunde asupra pieței de artă europene, ținută la Bruxelles, reprezentanții asociațiilor franceze de experți de artă și ai Camerei belgiene a experților de opere de artă, au luat inițiativa creării unei federații europene a asociațiilor naționale a experților de opere de artă și sprijinirii formării de asociații naționale de experți de opere de artă.

Neue Gesellschaft für bildende Kunst din Berlin organizează expoziții și editează cataloage și materiale documentare. În afară de munca legată de expoziții, societatea își propune să exploateze și alte domenii de cercetare și să experimenteze noi metode de lucru în primul rînd în ceea ce privește relația dintre arta plastică și societatea contemporană și deschiderea gustului publicului pentru artă.

În urma încorporării în cadrul lui Wallraf Richartz Muzeum din Köln a marii colecții aparținînd lui Peter și Irene Ludwig, care conține numeroase opere de Picasso, de artă abstractă a Școlii din Paris de la jumătatea secolului nostru, de pop-art și minimal-art, a neo-realismului american și de artiști independenți din anii '60—'70, cel mai mare muzeu din Köln se va numi « Wallraf Richartz Museum und Museum Ludwig, alte und moderne Kunst ». Museum Ludwig conține numai opere din secolul al XX-lea.

Philadelphia Museum of Art și-a redeschis porțile și prezintă din nou publicului iubitor de artă cele peste 48.000 opere de artă care fac parte din patrimoniul său. Complet reamenajat, prevăzut cu un nou sistem de aer condiționat și de securitate a operelor, muzeul poate fi considerat printre cele mai moderne din lume.

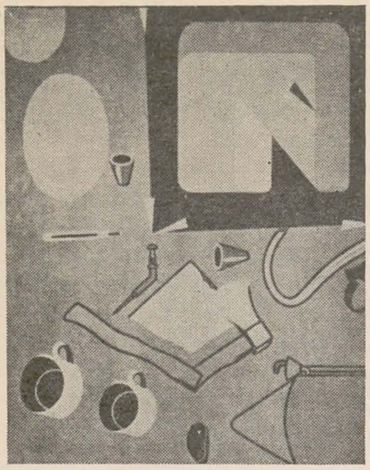
La un an de la dispariția Barbarei Hepworth, în memoria sa a fost deschis un nou muzeu: Trewyn Studio la St. Yves unde artista a trăit și a lucrat din 1949. După dorința sa, operele de dimensiuni mai mici au fost expuse în interior iar cele de dimensiuni mai mari în exterior.

Muzeul celor două războaie mondiale dedică prima sa expoziție marelui pictor de curînd dispărut André Dunoyer de Segonzac care în 1956 a donat lucrările sale cu subiect de război, mărturie importantă prin valoarea artistică și umană ca și prin diversitatea sa, muzeului parizian.

La Palais de Beaux Arts din Bruxelles a fost prezentată o expoziție de opere de artă achiziționate de către stat. Picturi, desene, gravuri, fotografii și sculpturi au făcut obiectul acesteia.

Gaston Chaissac. La Galerie des Ponchettes et de la Marine din Nisa a fost deschisă o extrem de interesantă expoziție a lui Gaston Chaissac.
De la moartea artistului, survenită în 1964, lui Chaissac i-au fost consacrate numeroase expoziții care au culminat în 1973 cu retrospectiva de la Musée National d'Art Moderne din Paris. Chaissac, pictor a cărui creație este greu de clasificat și repertoriat, ocupă în istoria artei franceze un loc necontestat. Se poate spune că expoziția aceasta completează retrospectiva pariziană. De la desenele din 1939 pînă la colajele din 1960, trecînd prin sculpturi-toteme, uleiuri, guașe, acuarele și obiecte pictate, putem distinge diferitele maniere de a vedea lumea pe care de altfel le descoperim și în scrierile sale de poet, în scrisori, în care se găsește un amestec de tragic, inocență, batjocură, bucurie și tristețe.
În cadrul expoziției sînt prezentate o serie de opere inedite, documente și texte care reușesc să ofere o imagine veridică a apreciatului pictor-poet.
Catalogul, prezentat într-o înaltă ținută grafică, conține texte și scrisori inedite ale pictorului, o listă a expozițiilor personale și colective, a cataloagelor, textelor, articolelor despre el. Biografia și lista operelor expuse încheie interesantul catalog. (În imagine « Două personaje pe fond oranj ».)

Hervé Télémaque. Hervé Télémaque, născut în Haiti la Port-au-Prince în 1937, studiază la



New York și se stabilește la Paris în 1961. Întreaga operă a lui Télémaque se caracterizează prin grija de a reprezenta obiectul în evidența sa de obiect pictat. Ca și Magritte, el dezrădăcinează obiectul, dar în timp ce la Magritte fondul trece pe planul al doilea, la Télémaque obiectul se pierde, fondul fiind cel care primează. Télémaque îl continuă pe Magritte contrazicîndu-l în același timp. De la tablourile sale suprarealiste, realizate între 1961—1963, pînă la cele recente, se poate constata o regîndire a formei care, prin intermediul cercului, ovalului sau triunghiului, subliniază de fapt caracterul obiectului. Realizînd obiecte inventate, cu spărturi și articulații, care ocupă un spațiu discret, sau colaje cu mici reliefuri de hîrtie ce reduc volumul la cea mai simplă expresie a sa, artistul ne oferă un dans al suprafeței. Perioada pop (1963—1965) și combine-painting (1966—1967) se caracterizează prin realizarea unor fragmente de imagini tratate fiecare ca obiecte, dar această obiectivitate este fragmentată prin introducerea unor elemente eterogene (fotografii, bucăți de hîrtie, cărți). Opera lui Télémaque sugerează o lume în care mediul înconjurător a dispărut și unde vizibilul nu se compune decît din obiecte manufacturizate, iar această manufacturizare se impune ca un fel de realitate secundară.
Lucrările cele mai reprezentative ale artistului au fost expuse recent la Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, la Galerie des Ponchettes din Nisa și la Maison de la Culture din Rennes, bucurîndu-se de aprecierea publicului vizitator și a criticii de specialitate. (În imagine o lucrare din 1973.)

NICOLAE N. RĂDULESCU

SIMEZE

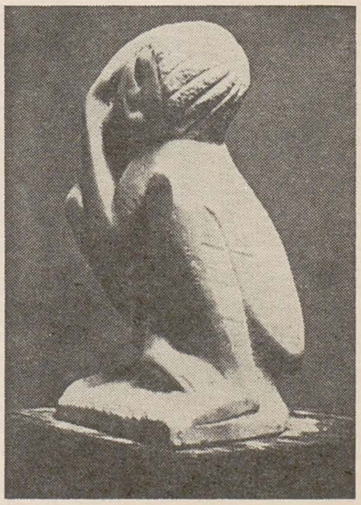
José Luis Cuevas

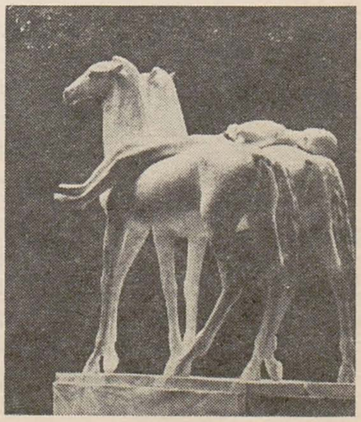
La Constanța a fost organizată, în cadrul relațiilor culturale româno-mexicane, expoziția graficianului José Luis Cuevas, personalitate de referință a vieții culturale din patria sa.
Opera lui Cuevas reprezintă o pledoarie în favoarea unui nou tip de figurativism, reacție justificată de situația artistică a Mexicului ultimului deceniu, în care se manifestase tendința fie către o artă abstractă, fie către un naționalism figurativ manierist. Graficianul disecă minuțios figura umană, impostarea acesteia în spațiu, configurația generală a lucrurilor și își însușește, din scurgerea timpului, aspecte disparate ale prezențelor obiectuale sau umane. Ceea ce unește și dezbină în același timp imaginea artistică este juxtapunerea, în momente și realități interioare deosebite, a personajelor. Montajele lui Cuevas sînt suite ale unor stări de suflet individualizate, invitații la descifrarea de semne cu semnificații aluzive. Într-un asemenea univers, analogiile nu sînt facile. O alchimie secretă pare să dicteze alcătuiri fantastice, în care imaginația operantă a artistului este dublată de virtuozitatea sa tehnică. Urmare a acestei ambiguități semnificante, viziunea lui Cuevas încorporează categorii estetice duale: tragedia umană vizează grotescul, comicul frizează pateticul, umorul încorporează sarcasmul. Lumea lui Cuevas este deschisă, plurivalentă. Figura umană își arogă spațiul învecinat, care devine emanație a stării de suflet pe care o poartă personajele. Astfel se naște un spațiu dinamic, un mozaic de fragmente, particularizate și printr-un timp propriu. Spectacolul plastic degajă o enigmatică neliniște și invită la adîncirea în interioritatea meditativă pe care, misterios, o emană.
Mai există un aspect al gîndirii plastice a lui J. L. Cuevas, descris de Octavio Paz ca o reprezentare tipică a realității mexicane: « labirintul singurătății ». Ia naștere, astfel, grafic, un spațiu-timp creat de chiar personajele unei lucrări, element care constituie « nucleul principal al oricărei suprafețe » (Pierre Francastel), fie geografică, murală, cinematografică sau televizată. Prin tendința sa de a lucra suprafețele odată și încă o dată, ajungînd la o « narațiune semiologică », Cuevas obligă privitorul să decodifice semnalele, să intre în acest spațiu-timp, interpretînd cu propria-i putere de percepție întreaga compoziție grafică.

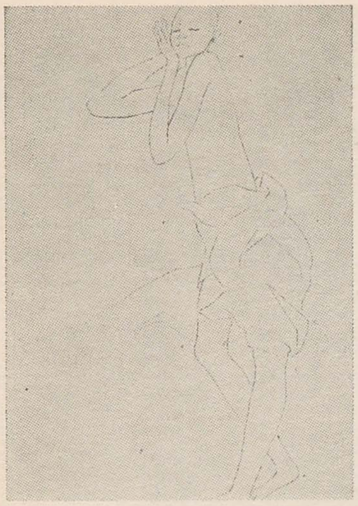
DOINA PĂULEANU

I. Ianchelevici

Jean Cassou, care a consacrat sculptorului Idel Ianchelevici cîteva studii substanțiale, notează că două elemente pot, în principal, caracteriza creația artistului de origine română. Este vorba în primul rînd de plasarea lui Ianchelevici între acei sculptori « care gîndesc în linii subtile și suple, ale căror intensitate și creștere trimit gîndul la nesfîrșita bogăție a lumii vegetale ». Apoi, faptul că « ritmul și izbucnirea liniilor, care traduc vitalul biologic într-un miraculos echilibru plastic » nu reprezintă doar « o simplă viață a formelor » ci, însoțite de « o emoție continuă », înseamnă « înseși forme ale vieții ». Sculptura — desigur cea mai concretă dintre formele plasticii — devine artă numai dacă imaginea construită ajunge a fi *semn*, reprezentare a ideii artistului despre real. Aceasta implicînd transfigurarea realității imediate, pentru a se ajunge — reluăm o idee a sculptorului — ca « lucrarea să fie atît de vie încît să coboare de pe soclu ». Sinceritatea, aderența la pulsațiile vieții umane, o dorință mereu trează pentru a descifra expresivitatea







lăuntrică a omului, l-au condus pe Ianchelevici la necesitatea de a căuta forme și moduri de expresie personală, în materialele cele mai diverse, natura emoției dictîndu-i alegerea pietrei, bronzului sau gipsului. Compozițiile monumentale (parte din ele figurînd prin reproduceri în expoziție), așezate în spațiile civice ale unor importante centre culturale europene (Bruxelles, Liège, Anvers, Paris) — apeluri umaniste către societatea contemporană — conving prin interpretarea nuanțată, printr-un echilibru clasic în închegarea imaginii (*Dialog*, *Bloc*, *Apel*, *Maternitate*).

Sculptura portretistică, domeniu în care Ianchelevici excelează, este mai cu seamă o artă de atenție delicată, de vigoare armonioasă, modelată în lut sau gips cu afecțiune — dar și cu solicitudine tehnică. Robert Vivier, membru al Academiei regale belgiene, socotește că lucrările de mici dimensiuni ale sculptorului « devin poezia însăși a existenței » printr-o adevărată « magie plastică ».

Sculptor și desenator, Idel Ianchelevici păstrează, în toate lucrările care au fost expuse în luna octombrie 1976, în holul Teatrului Național, respectul și pasiunea pentru om, pentru viață. Alături de formele clare ale sculpturilor, desenele denotă o aceeași eleganță a spiritului, cu un instinct sigur al liniei căreia îi cunoaște valoarea și forța.

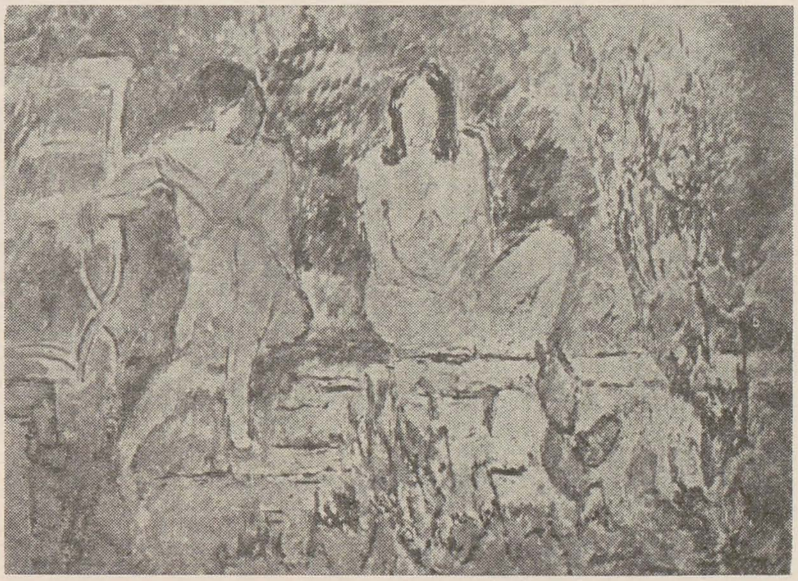
Întreaga operă a lui Ianchelevici stă sub semnul unei munci stăruitoare, fără de care seducătoarea spontaneitate n-ar fi fost posibilă, o muncă ce dovedește viziunea unitară, vital umanistă despre existența semenilor săi. O lucrare din ultimii ani, *Spre infinit*, este o metaforă de mare profunzime ce îi dezvăluie încrederea în realizarea unei comuniuni spirituale a întregii omeniri.

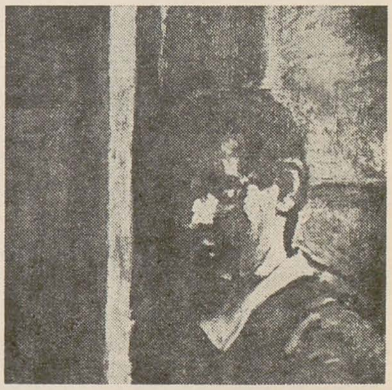
M.S.

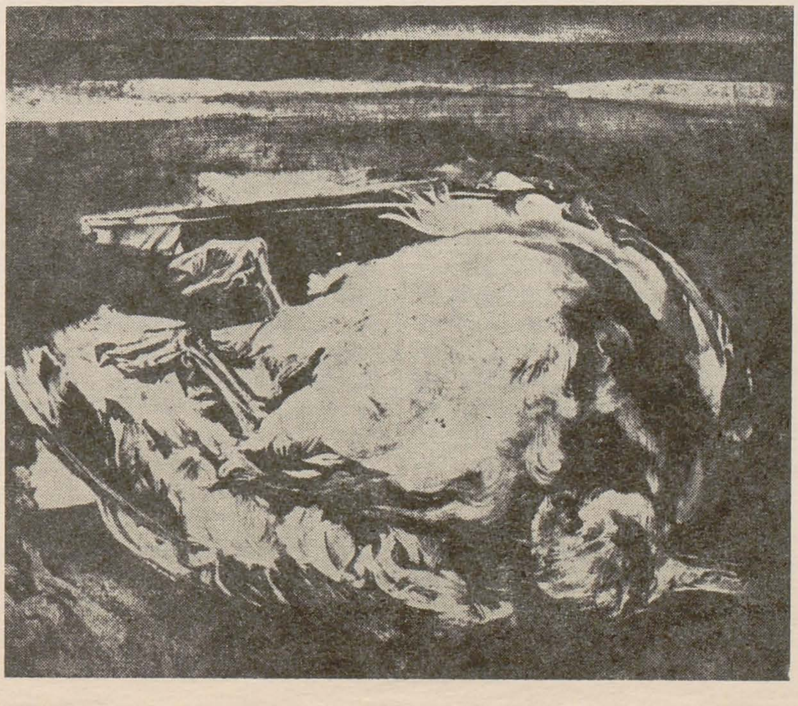
7 pictori din R.D.G.

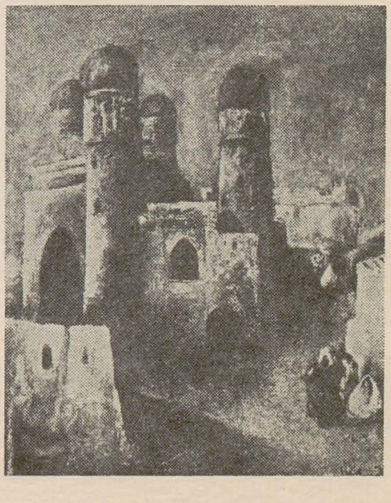
În cadrul schimburilor dintre Uniunea Artiștilor Plastici din România și Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Democrată Germană a fost deschisă la București, în octombrie 1976, expoziția « 7 pictori din R.D.G. » (sala Căminului Artei). Gîndită ca o schiță a principalelor tendințe manifeste astăzi în pictura de șevalet din această țară, expoziția cuprindea lucrări ale unor artiști care reprezentau toate generațiile, în acest fel criteriul cronologic îmbinîndu-se judicios cu criteriul grupării pe tendințe și orientări.

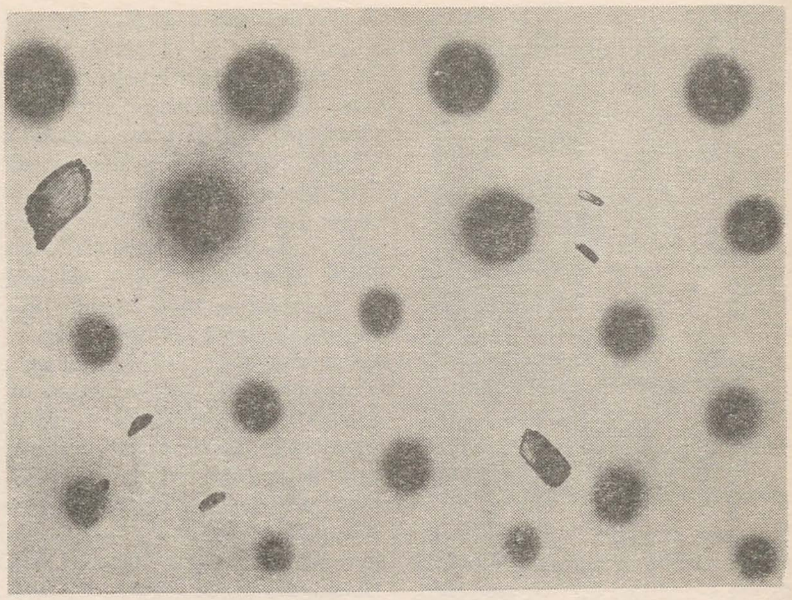
Cel mai în vîrstă dintre expozanți era Otto Niemeyer-Holstein, azi octogenar, și care, în noiembrie, a deschis și la Ateneul bucureștean o retrospectivă. Prezent cu o compoziție specifică repertoriului său de motive: « Două nuduri în grădină », Otto Niemeyer continuă să valorifice bogatele experiențe dobîndite în contactele sale cu Otto Müller, Artur Segal, Alexei Jawlensky. Din generația matură figura în expoziția Walter Womacka, personalitate proeminentă a picturii din R.D.G. Valențele expresioniste ale gesticulației sale picturale — mai mult încă decît ale tematicii sale — ieșeau bine în evidență în naturile moarte cvasinonfigurative, intens temperamental pictate. Din aceeași generație face parte și Harald Matzbes, ale cărui studii inițiale de sculptură se reflectă în pictura sa solid construită pe volume. Printre tineri pare a avea un ecou considerabil amintirea « Noii obiectivități » germane a anilor 20. Cel mai acut apărea acest simptom la Helmut Diehl, cert admirator și emul al lui Otto Dix; în această privință « Portretul de copil » se înfățișa convingător; sub o formă mai atenuată, în sensul liric, influența apărea și la Heinrich Tessmer, inepuizabil în motivul naturilor











moarte și al portretelor; de asemenea la Lutz Voigtmann, preocupat mai ales de construcția peisagistică, la el vizibil impregnată de faptul că artistul este în primul rînd pictor scenograf. O notă aparte mai greu definisabilă, deși parțial înscrisă în viziunea realistă, putea fi întîlnită la Günther Brendel, înclinat spre o fluidizare a formelor. Fără a epuiza căutările foarte actuale ale picturii din R.D.G., semnificative mai ales în domeniul picturii monumentale, expoziția a avut caracterul unei mărturii pozitive pentru activitatea artiștilor din această țară. AMELIA PAVEL

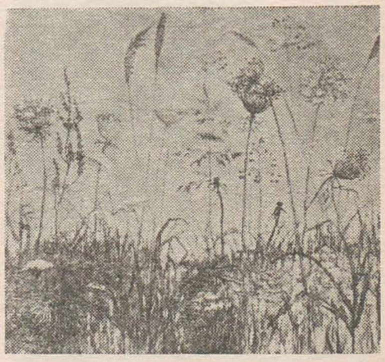
În ilustrație lucrări de: OTTO NIEMEYER — HOLSTEIN, WALTER WOMACKA, HELMUT DIEHL, OTTO DIX, HEINRICH TESSMER, LUTZ VOIGTMANN, GÜNTHER BRENDEL

Expoziția de pictură din R. P. Polonă

O formulă care depășește cadrul obișnuit al expozițiilor de grup prezentate într-o țară străină ne-a întîmpinat în decembrie '76 într-una din sălile de la Căminul Artei. La baza acestei expoziții au stat — așa cum am aflat din sumarul ei catalog, căruia nu i-a lipsit însă un scurt dar substanțial cuvînt înainte semnat de Danuta Kudla — lucrările care au luat parte la concursul dedicat memoriei uneia din figurile de seamă ale picturii poloneze dintre cele două războaie, Jan Spychalski (1893—1946). Concursul — ce se desfășoară anual la Poznan, începînd din 1972 — a avut în primul an ca temă: «*Artistul și vremea sa*», în al doilea: «*Artistul și spațiul său vital*», iar în al treilea (cel ale cărei rezultate au fost prezentate și la București): «*Artistul confruntat cu moștenirea culturală și privind spre viitor*». Prin intermediul unei «forme netede și modeste — uneori quasi-infantile... oricum precisă — artistul (Spychalski) știa să comunice excelent viziunea sa, nobilele sale nostalgii, reverii și tristeți... Artiștilor cu acest gen de imaginație li se adresează concursul Spychalski» (Danuta Kudla).

S-ar putea crede că acceptarea condițiilor unui asemenea concurs ar implica din partea participanților o restrîngere a libertății lor creatoare, o uniformizare în modurile lor de exprimare plastică. Expoziția poloneză de la Căminul Artei — ca și alte cîteva expoziții reușite prezentate în ultimii ani la Galeria Nouă — au dovedit încă o dată că însușirea unei tematici nu înseamnă cîtuși de puțin din partea artistului autentic renunțarea de a se manifesta plenar, în datele originalității sale funciare. Am întîlnit, așadar, în expoziția pictorilor polonezi de la Căminul Artei o mare diversitate de modalități de exprimare artistică, cărora — evident — li se pot găsi analogii cu unele sau altele din tendințele de largă circulație ale artei contemporane. Interesant este însă faptul că și atunci cînd acestea pot fi identificate, ele poartă întotdeauna un timbru individual și național specific, de neconfundat. Fie că e vorba de expresionismul abstract al unui *Edmund Lubowski* («*Imagini*») sau al unui *Piotr Szeminski* («*Fără titlu*»), de expresionismul figurativ al unor *Jerzy Tadeusz Mroz* («*Întîlnire*»), *Pawel Lasik* («*Ultima masă*»), *Irena Brzozowska-Flieger* («*În bandă cenușie*») sau *Norbert Skupniewicz* («*Transmutație*»), de realismul magic al unei *Danuta Boguszewska-Chlebowska* («*Lumea nouă*»), de realismul expresionist al lui *Andrej Kpzyrski* («*În ploaia plumburie*»), de onirismul lui *Ildefons Houwalt* («*Fugă în verdeață*»), de aluziile suprarealiste din tablourile lui *Ryszard Hunger* («*Fereastra XXXI*»), *Grzegorz Morycinski* («*Ieșind*»), *Janusz Kaczmarski* («*Interior cu fereastră deschisă*»), *Piotr Boguslawski* («*Fixit*»), sau *Dobrochna Jurczak-Switka* («*Fără titlu*»), de hiperrealismul unei *Ewa Kierska* («*Fluierul*»), sau al unor *Bogdan Wegner* («*Obiect monumental*»), *Tadeusz Brzozowski* («*Mass-medium*»), *Czeslaw Tumielewicz* («*Notație*»), sau *Grzegorz Sztabinski* («*Cinci înregistrări ale unui copac*»), de abstractismul geometric al unui *Jan Berdyszak* («*Loc rezervat*»), sau *Jacek Bogoszewski* («*Ciclul legături*»), de abstractismul liric al unui *Wlodzimiersz Stelmaszczyk* («*Turnul*»), de abstractismul semiotic al unui *Boguslaw Szwacz* («*Formă clasică nr. 8*»), pictorii polonezi de la Căminul Artei, în ciuda posibilei lor integrări

1. PIOTR SZEMINSKI: Fără titlu; 2. PAWEL LASIK; Ultima masă; 3. DANUTA BOGUSZEWSKA — CHLEBOWSKA: Lumea nouă



într-una sau alta din tendințele amintite, ni se pare că se afirmă în primul rînd într-o dublă ipostază: ca personalități distincte, dar în același timp și ca exponenți ai unui geniu artistic național. Că nu ne iluzionăm atunci cînd ni se pare că surprindem în lucrările pictorilor citați mai sus ceva din timbrul artistic ce răzbate și în cinematografia poloneză o dovedește însuși faptul că toți au răspuns, în modul care i-a fost propriu, temei propuse de organizatorii celui de-al treilea concurs Spychalski: «*Artistul confruntat cu moștenirea trecutului și privind spre viitor*», temă a cărei acceptare implică, în mod evident, din partea lor, conștiința unei continuități artistice. Faptul de a fi găsit modalități de exprimare aparținînd prezentului, care să nu reprezinte o nesocotire sau o negare a trecutului, nu a fost singurul motiv de interes pentru vizitatorul expoziției de pictură poloneză. Din cercetarea ei s-a desprins o a doua idee, deosebit de mișcătoare, credem, în legătură cu destinul actual al picturii, mai precis, al picturii de șevalet, gen care, în concepția organizatorilor acestei expoziții, nu este cîtuși de puțin condamnat să dispară, așa cum se afirmă uneori. «Organizatorii ar dori să restituie tabloului de dimensiuni mijlocii funcția sa tradițională de operă de artă de interior, să-i creeze șansa de a-și redobîndi locul uitat în căminele noastre..., să restabilească contactul între pictor și spectator, contactul prelungit și aprofundat în intimitatea cotidiană» (Danuta Kudla).

ELEONORA COSTESCU

Salonul de artă al județului Timiș — ediția 1976

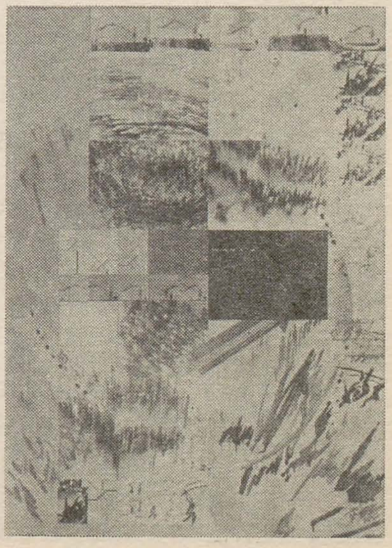
Cu cîțiva ani în urmă, cînd U.A.P. Filiala Timișoara a reușit să se facă mai bine cunoscută, o pondere însemnată în activitatea sa era axată pe *cercetarea* plastică, reprezentată îndeosebi de grupul *Sigma;* dar e drept să reținem că filiala nu a însemnat și nu înseamnă numai acest grup. A scrie despre *Salonul anual de artă* este astfel un binevenit prilej de a prezenta un colectiv de creatori din Timișoara, dar de asemenea și din Lugoj, Reșița, Drobeta-Turnu Severin. Drept caracteristici ale ediției '76 a Salonului s-ar putea reține diversitatea soluțiilor și sintezelor, opțiunea pentru figurativ, angajarea socială, nivelul calitativ ridicat și seriozitatea artei tinerilor.

Dacă nu cel mai omogen, în orice caz cel mai dens, prin spațiul ocupat în expoziție, sectorul pictură a fost susținut cantitativ de generația de mijloc. Astfel, Diodor Dure, la împlinirea a 50 de ani, ne-a apărut ca un artist mereu în concurență cu sine, capabil ca, printr-o tratare largă și o gamă adecvată de tonuri surde, să creeze o imagine zguduitoare (*1907 — Deznădejde*) și personală. Cu o altă structură emotivă, Simion Lucaciu, unul dintre cei mai sensibili pictori pe care-i are Timișoara, a reconstituit, la scara sensibilității proprii, un context pictural de atmosferă, cu vagi reevaluări a moștenirii grigoresciene, tema «1877», căreia i-a dedicat trei lucrări. Aceeași temă o regăsim în lucrarea cu titlul *Înaintea bătăliei — 1877* a lui Gabriel Popa, un desenator virtuoz și un pictor cu un particular simț al dozajului, care a realizat, poate, una dintre cele mai interesante lucrări ale salonului.

Structură înclinată spre violentarea cromatică și compoziția monumentală, Adalbert Luca a propus un *1907* soluționat dinamic, cu anume reminiscențe futuriste. Mai calm și mai regizat, apelînd la armonii de griuri, accente grafice, figuri expresioniste și texte, Romulus Nuțiu a realizat și expus una din cele mai interesante compoziții tematice din activitatea sa: *1907— omagiu.* O compoziție subtilă, făcînd tranziția între pictură și grafică, legată clar de lecția pop-art, a prezentat Constantin Flondor-Străinu, care, apelînd la un asamblaj fotografic cu elemente cromatice și gestuale, a compus o imagine dinamică, a zilelor noastre. Definit ca un pictor experimentat în valorarea subtilă a tonurilor restrînse și a texturilor materiste, Leon Vreme revine la un figurativ declarat și convinge în rafinata compoziție cu titlul *Ploaia.* Pe Zoltan Molnar îl regăsim, atît în ritmarea cromatico-muzicală a geometriilor din *Metafora zborului*, cît și în notațiile simbolice din lucrarea cu titlul 1907. Ca și altă dată ne-a mulțumit prospețimea inventivă a maestrului Ferch Francisc. În schimb, Ștefan Bertalan a șocat prin revenirea la pictură. O pictură făcută cu o ardoare și o sete de a picta, pe care unii au înțeles-o eronat. O imagine vie, pe care o compartimentare adecvată ar fi pus-o mai bine în valoare.

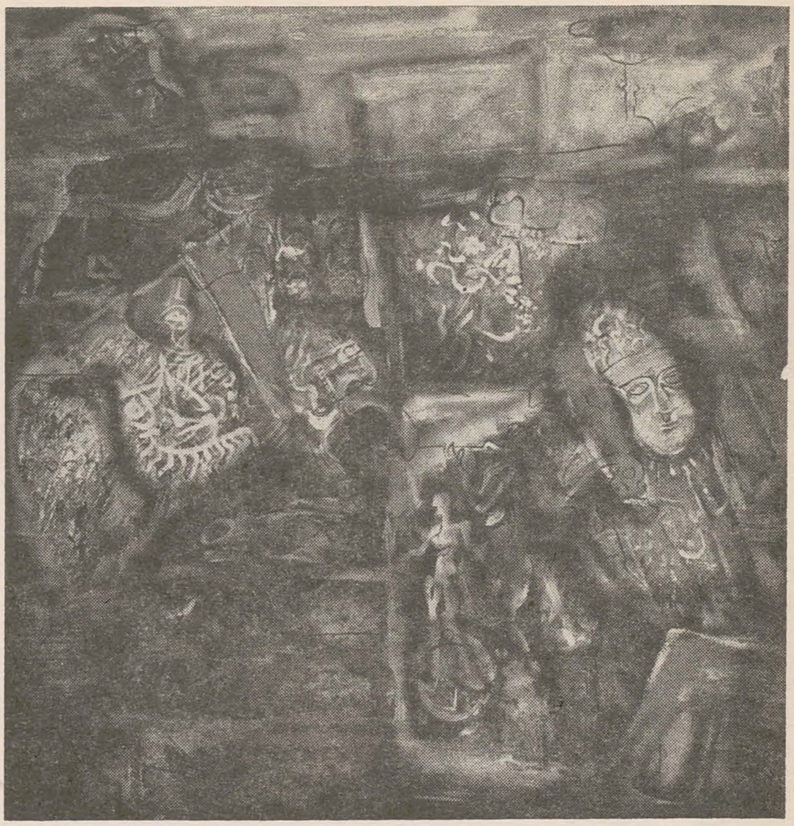
Grupul de la Lugoj, reprezentat prin Vladimir Streleț (liric, echilibrat, foarte personal), Silviu Orăvițan-Crețu (liric, luminos, vitalist), Gh. Reisz (sobru, grav) și Ion Muscalu (colorist de finețe), a ocupat un loc discret, dar de remarcat în expoziție. O mențiune elogioasă merită debutul lui Ion Beloiescu (încă student). Artistul, care dovedește o autentică stăpînire a gestului pictural, excelează în dozajul cromatic și

1. *CIPRIAN RADOVAN: Nașterea poporului român;* 2. *CONSTANTIN FLONDOR-STRĂINU: Semne ale anilor noștri*

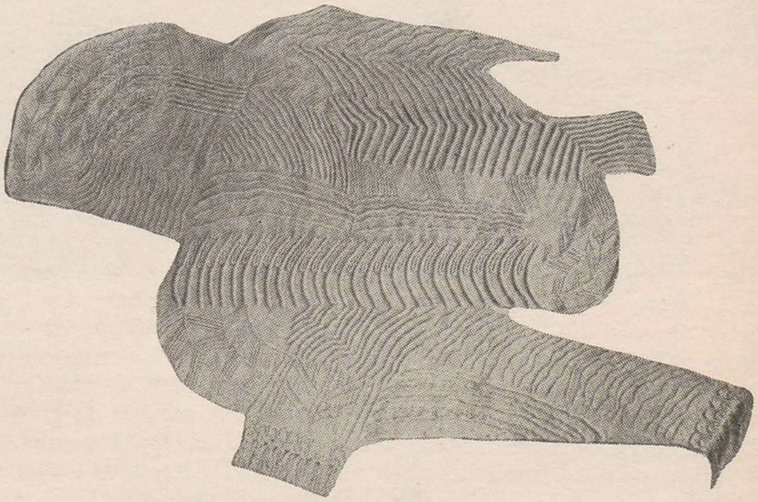


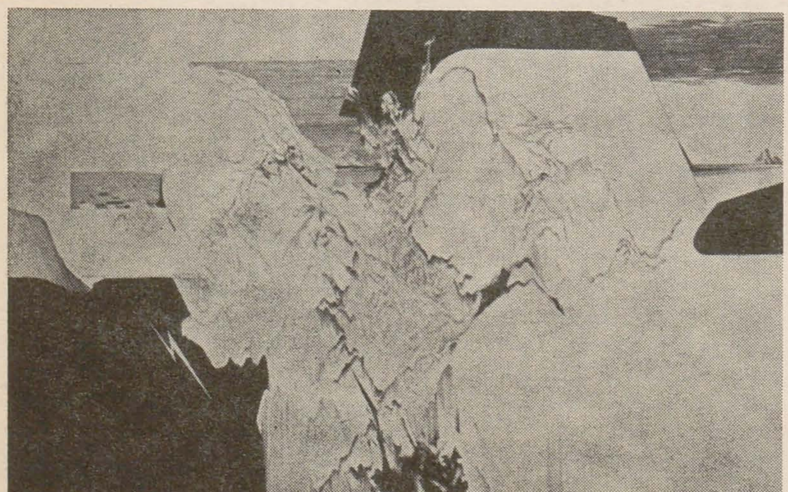
chiar în concepție. Sectorul pictură a mai fost susținut de Aurel Breileanu, Sofia Kryzanovska, Aurel Martin, Adriana Oancea ș.a. Oprindu-ne asupra picturalității autoportretului realizat în pastel de maestrul Iuliu Podlipny, facem și trecerea la grafică, unde acest apreciat desenator expune cîteva portrete ce evocă anul 1907. Trebuie reținut și subliniat că, pe merit, s-a cristalizat părerea asupra unei omogenități calitative a graficii existente în salon. O personalitate cristalizată, cu frumoase perspective, Lidia Ciolac, unul din talentele forte ale graficii timișorene a prezentat cîteva desene, de o finețe și un nivel capabil de a onora orice expoziție. O artistă nu numai foarte talentată, dar și harnică, posesoarea unui înalt profesionalism. Ca de altfel și alți colegi ai săi, cum sînt: Gabriel Kazinczy, remarcabil în ciclul de gravuri pe tema «1877», Hildegard Fackner-Kremper, originală în gravura-frescă pe tema independenței și construcției țării, Xenia Eraclide Vreme, Virginia Baroiu, Eugenia Dumitrașcu, acestea din urmă la nivelul bunei calități cu care ne-au obișnuit. Deși participant cu o singură lucrare, discretul și timidul Gheorghe Văleanu, convingător și generos, ne deschide o fereastră afectivă spre lumea poetică a visului. Contribuții onorabile au avut Silvia Mihăiescu și Gherghina Vidac-Călugăru. Tinerii Iosif Stroia, Constantin Răducan și Ștefan Gnandt aduc un suflu nou, cel al analizei figurative și al soluțiilor grafice

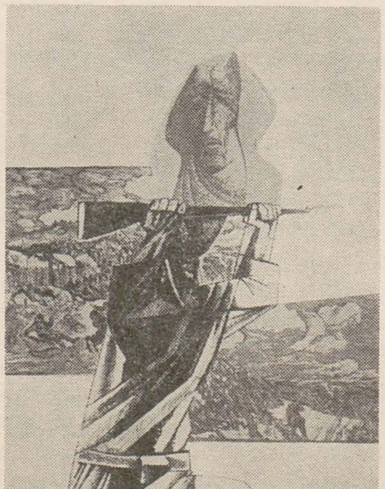
nesofisticate. Lor li se alătură Daniela Beloiescu, Elisabeta Sepi, Dorel Dobocan și Robert Schiff (ultimii doi mai singulari în exprimare) ș.a.
Sculptura a fost poate mai puțin elocvent reprezentată în acest an. (Menționăm absența lui Victor Gaga, care finaliza monumentul de la Guruslău). Sectorul a fost susținut în egală măsură de tineri și vîrstnici. Dintre tineri s-au remarcat propunerile expresioniste ale lui Iosif Benedek, vigoarea ritmării, nota de personal din volumele construite de Constantin Grangure, elansarea decorativ-grațioasă a lucrării lui Ion Cinghiță.
Un proiect ecvestru expus de Bála Szakats a relevat frumoase rezolvări de detalii, dar și un ușor aer de artă de interior (pe același artist l-am reîntîlnit și la arta decorativă cu două module de decorație murală). Stăpîn pe compoziție și material, Petru Jecza a expus un bronz, simbolizînd, poate ușor convențional, ideea de jertfă. Au mai expus Dumitru Pălălău și Octavian Maxim, mai vîrstnicii Andrei Gál, Ina Popescu, Andrei Orgonaș și debutanții Adrian Curcan și Gheorghe Goidaci.
În sălile rezervate artei decorative (încă în faza de conturare la Timișoara) s-au remarcat Iulia Dinescu (ceramică — obiecte gîndite ca elemente estetice ambientale), Dorel Tulcan (un relief metalic, compus cu rafinament),



3. LEON VREME: *Ploaia*; 4. LIDIA CIOLAC: *Străbuni glorioși*; 5. ROMUL NUȚIU: *Dacică*; 6. MAGDA KAZINCZY-VITÁLYOS: *Zbor*; 7. GABRIEL KAZINCZY: *Luptătorul*







Rodica Regep Banciu, Magda Kazinczy Vitályos, Clara Biró Jecza (toate cu tapiserie — în tehnici diferite), Elena Tulcan și Dorina Petrone (cu obiecte funcționale din sticlă).
Celelalte participări datorate lui Georgeta Marghidan, Thunde Toth Pàl și Paula Köttinger au contribuit la conturarea unei premise pentru intensificarea activității în domeniul artelor decorative.
În ansamblu, cei 75 de participanți la ultima ediție a Salonului anual, prin contribuția adusă, cantitativ și valoric, au conturat o etapă în care comanda socială se justifică și prin nivelul de cercetare și realizare plastică.

CIPRIAN RADOVAN

Dans ce numéro:

La revue « Arta » vous présente les artistes roumains contemporains:

Adrian Popovici

p. 42
Né le 23 août 1943 à Jassy. Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1972). Détenteur de la bourse « Th. Aman » accordée par le Comité pour la culture et l'éducation socialiste de la Municipalité de Bucarest (1973—1975). Participe depuis 1972 aux Salons officiels ainsi qu'à d'autres expositions collectives et de groupe. Expositions personnelles à Bucarest (1972, 1974). Prend part au Symposium de sculpture de Măgura-Buzău (1972). Prix décerné par la section de critique de l'Union des arts plastiques de Roumanie (1975).

Dan Hatmanu

p. 44
Né le 31 octobre 1926 à Scobinți — Jassy. Études: Institut d'arts plastiques de Jassy (1950); Institut « I. E. Repin » de Léningrad (1963); Institut international d'études pédagogiques de Sèvres (1964). Détenteur de la bourse « N. Grigorescu » décernée par l'Académie roumaine (1960). Participe depuis 1948 aux Salons officiels ainsi qu'à d'autres expositions collectives et de groupe. Expositions personnelles: Bucarest (1956, 1963, 1965, 1973), Jassy (1965, 1976), Bacău (1965), Roman (1974), Suceava (1975), Léningrad (1963), Paris (1961), Ciudad de Mexico, Guanajuato (1975), New York (1976). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1952 — Sofia; 1955 — Varsovie; 1956

ERATĂ

pag.	col.	rînd	în loc de	se va citi
12	I	41	risipească sălbatice	neamurile sălbatice
12	I	42	neamurile comorile	risipească comorile
13	I	14	Feuton	Fenton
40	II	18	Lolo	Lalo
78	II	10	Otto Dix	Harald Matzkes

1977).

Paul Erdös

p. 46
Né le 2 novembre 1976 à Satu-Mare. Études à Baia Mare (École libre de peinture de Baia Mare), Budapest et Paris (1934—1938). Dessinateur, graveur et illustrateur de livres. Débute en 1931. Expose à Paris (1938), Budapest (1943). Participe depuis 1947 aux Salons officiels ainsi qu'à d'autres manifestations collectives et de groupe.
Expositions personnelles: Bucarest (1954, 1965); Baia Mare (1957, 1961, 1966); Tîrgu Mureș, Brașov (1965); Sf. Gheorghe (1972); Exposition rétrospective en 1976 à Satu Mare et Bucarest. Prend part aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1959 — Berlin, Leipzig, Budapest, Riga, Moscou, Ordjonikidze, Prague, Bratislava, Le Caire, Alexandrie; 1961 — Damas, Prague, Berlin, Vienne, Moscou, Varsovie, Athènes, Sofia: 1963 — Ankara; 1964 — Istanboul, Pékin, Phénian; 1976 — Londres; 1969 — Tunis; 1972 — La Havane; 1973 — Iutphen; 1974 — Prague; 1975 — Moscou, Berlin, Hanoï. Exposition internationales: Moscou (1957); Lugano (1959); Venise (Biennale de 1961); Sao Paulo (Biennale de 1963); Moscou, Berlin, Prague, Bratislava, Budapest, Sofia, Bucarest (« 30 années victorieuses », 1975—1977). Prix et recompenses: Prix d'État (Bucarest, 1962); Maître émérite ès arts de la R.S. de Roumanie (1964).

Nicolae Krasovschi

p. 58
Né le 25 juin 1944 à Fetești-Ialomița. Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1968). Participe depuis 1968 aux Salons officiels ainsi qu'à d'autres manifestations collectives et de groupe. Expositions personnelles à Bucarest (1968, 1969, 1974). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1973 — Toulon; 1974 — Bremen; 1975 — Tokyo; 1976 — Athènes, Vienne. Expositions internationales: Concours international de dessin « Joan Miró » (Barcelone, 1974, 1975).

Lucia Teodorescu Maftei

p. 60
Née le 4 septembre 1940 à Ploiești. Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1968). Participe depuis 1964 aux Salons officiels ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Prend part aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1968 — Munich; 1969 — Tel Aviv, Beyrouth; 1970 — Moscou; 1972 — Budapest; 1973 — Belgrade, Prague, Bochum, Karlovy-Vary, Brno; 1976 — Athènes. Expositions internationales: Triennale de Milan (1968); Biennales de céramique (Vallauris, 1970, 1974); Budapest (1971); Exposition Quadriennale d'Erfurt (1974); Festival de Bromsgrove (1974). Participe aux symposium organisés à Medgidia (1971, 1972); Cluj-Napoca (1973); Bechyne — R.S.C. (1973); Sighișoara (1974). Prix: Grand Diplôme d'honneur attribué par la Biennale de Vallauris au groupe de participants roumains (1970).

Articles à signaler:

1877—1977 Centenaire de l'Indépendance

pp. 3—16
A l'occasion du centenaire de l'Indépendance de la Roumanie, l'un des plus importants événements la vie sociale, politique et cul turele de l'année 77 dans notre pays — nous publions dans le ésent numéro de notre revue un recueil de textes d'images qui revèlent la présence, toujours tuelle, de la guerre d'Indépendance et de son niversaire dans la conscience des artistes roumains ntemporains: l'article intitulé *L'histoire de la trie et la peinture* est du au prof. Virgil Cândea; peintre Grigorescu Ion évoque la participation s artistes roumains à cette campagne *(Artistes le champ de bataille)*; sont présentées ensuite s images du « chantier » contemporain de création (projets du monument de l'Indépendance, peintures) ainsi qu'une anthologie de textes classiques.

L'église de Străoane

(arch. P. E. Miclescu)

p. 21
Relevant la valeur historique, ethnographique symbolique et artistique de cette église en bois située dans la zone de Vrancea, l'architecte P. E. Miclescu propose son intégration dans le circuit des oeuvres architectoniques caractéristiques roumaines.

Pallady. Essay d'analyse quantitative

(dr. Dan Cristian Popescu)

p. 25
Le dr. Dan Cristian Popescu aborde la création du grand peintre roumain selon la méthode statistique-mathématique. Les recherches entreprises relèvent d'une part la particularité de cette méthode dans l'analyse formelle de l'objet d'art; d'autre part elles mettent en évidence les modalités de l'artiste de résoudre les rapports entre le motif et la surface du tableau.

Sculpteurs allemands

(Amelia Pavel)

p. 28
Ouverte au mois d'octobre 1976 à Bucarest (Musée d'art de la R.S. de Roumanie), l'exposition « Sculpteurs allemands (1900—1933) » organisée par le Musée Wilhelm-Lehmbruck de Duisbourg, est présentée à nos lecteurs par le critique d'art Amelia Pavel.

In memoriam André Malraux

p. 33
Dédié à la mémoire de l'illustre écrivain, essayiste et critique d'art que fut André Malraux, l'article de Iulian Mereuță est accompagné d'une brève présentation du volume « L'Irréel », dont, en traduction de Irina Fortunescu, nous publions des extraits du chapitre V (Rome).

Irina Codreanu — Souvenirs

(Horia Horșia)

p. 37
Résidant à Paris, le sculpteur d'origine roumaine Irina Codreanu a fait récemment un séjour en Roumanie; dans l'interview recueillie à cette occasion par le critique d'art Horia Horșia, Irina Codreanu évoque certains moments de sa biographie artistique en se rapportant notamment à Constantin Brancusi, dans l'atelier duquel elle travailla à ses débuts.

Les relations entre les arts

(Titus Mocanu)

p. 39
Le professeur Titus Mocanu examine dans son article les rapports existant entre les arts sur deux niveaux. Dans un premier sens l'auteur s'occupe des relations entre les principales espèces du phénomène artistique; la musique, la littérature et les arts visuels. Dans ce domaine il signale l'existence de certaines distances variables entre les significations textuelles et le monde des signes. Comme suite, l'idée de synthèse artistique ne peut englober la sphère du texte, mais seulement celle des symboles. Le problème se pose autrement dans le cas des arts visuels où une synthèse s'avère possible même au niveau du texte dans la perspective du devenir ultérieur des formes de la culture.

La persistance des valeurs humanistes et l'avenir de l'art

(Victor Ernest Mașek)

p. 48
Publiée sous la rubrique « Hypothèses », l'étude de l'essayiste Victor Ernest Mașek relève la nécessité « de souligner ce besoin vital de l'homme, qui est celui de conserver — avec l'appui de l'art — sa capacité de réaction émotionnelle vis-à-vis de la réalité et par cela même, cette „bi-dimension" qui le caractérise ».

Art-costume

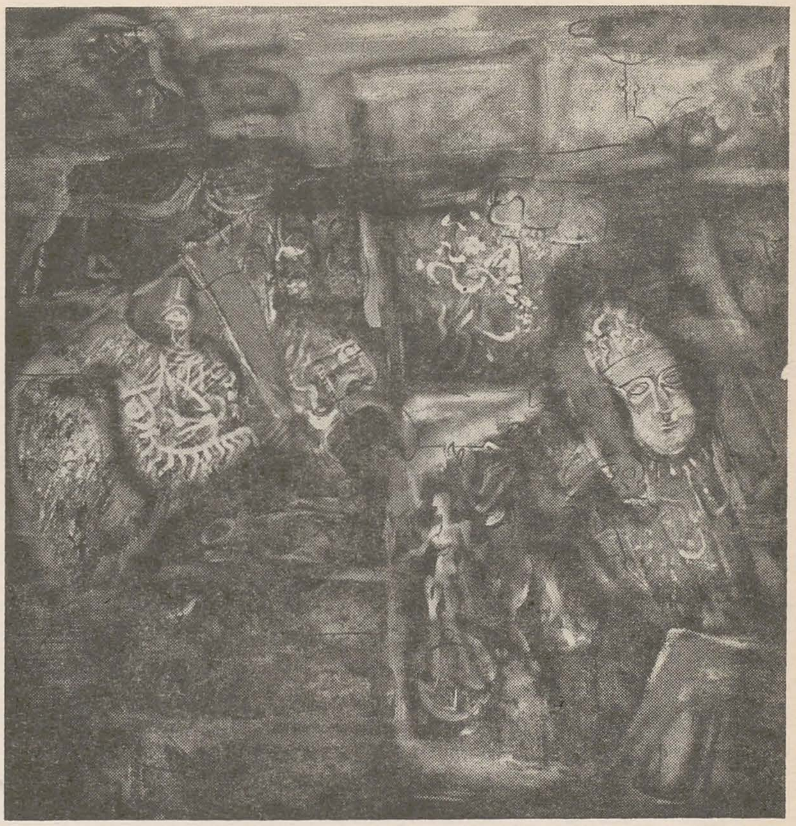
p. 51
La suite d'articles groupés sous le titre *Art-Costume* débute par un text introductif traitant des relations des artistes avec la mode, du à Mihai Drișcu, suivi de l'étude de l'historien d'art Adina Nanu, intitulée *Le langage artistqiue du costume*; le peintre Grigorescu Ion présente une série d'images photographiques de costumes militaires prises pendant la guerre d'Indépendance (1877—1878) par Carol Popp de Szathmary; enfin le dr. Olga Horșia aborde dans son article *(Tradition et modernité)* les possibilités d'utiliser les éléments du costume populaire (motifs décoratifs, coupe etc.) comme source d'inspiration pour les créations vestimentaires modernes.

Itinéraire: Cluj-Napoca

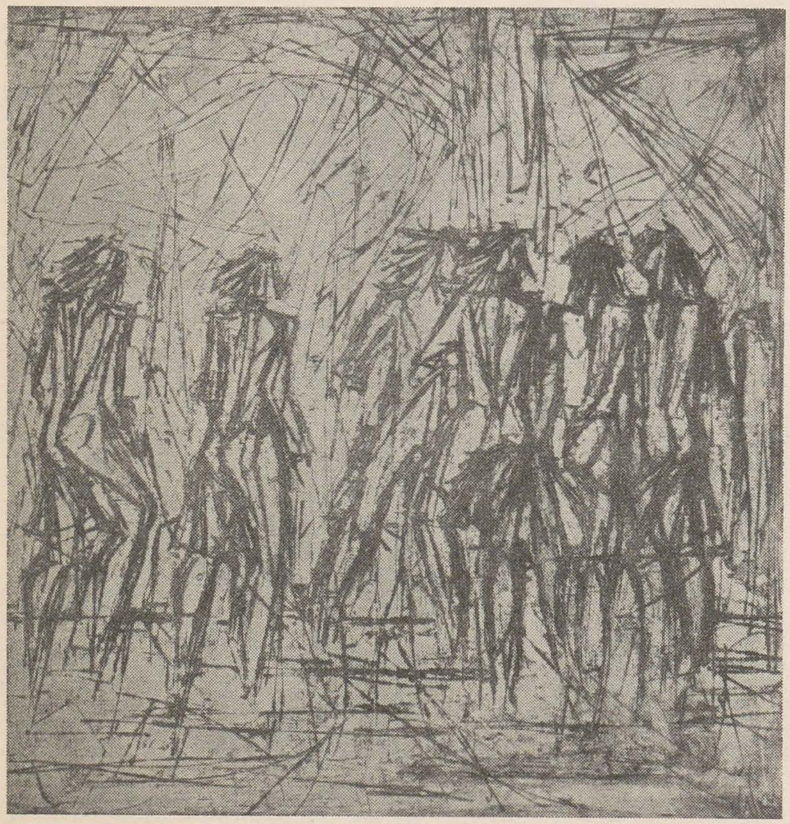
(un montage de Mihai Drișcu)

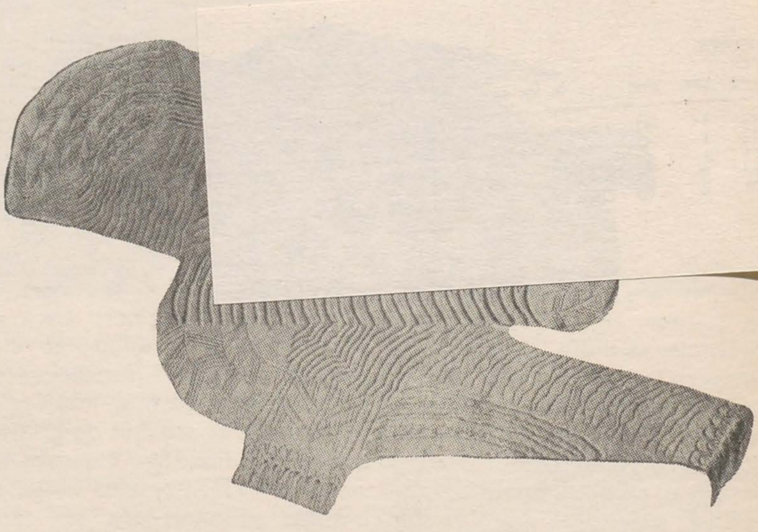
pp. 62—72
La rubrique *Itinéraire* — consacrée dans le présent numéro de notre revue à la vie artistique de Cluj-Napoca, le plus important centre culturel de la Roumanie après la capitale — est due à Mihai Drișcu; elle comporte un entretien avec Ana Lupaș, présidente de la Filiale U.A.P. de Cluj-Napoca; la chronique des expositions: l'Exposition départementale de peinture et de sculpture; l'exposition départementale d'art graphique (auteur: Adriana Maxa); le Salon d'hiver des médecins de la R.S. de Roumanie; enfin la présentation de quelques artistes membres de la Filiale U.A.P. Cluj-Napoca: Ludovic Bardocz (graphiste), Zoe Vida Porumb (artiste décorateur), Andonis Papadopoulos, Ion Mitrea, Antal Andor Fülöp (peintres).

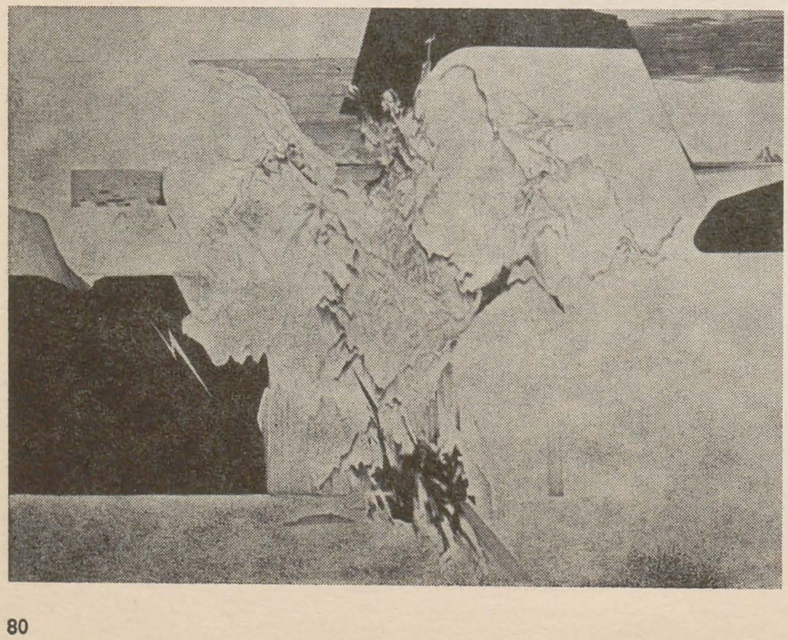
nesofisticate. Lor li se alătură Daniela Beloiescu, Elisabeta Sepi, Dorel Dobocan şi Robert Schiff (ultimii doi mai singulari în exprimare) ş.a.
Sculptura a fost poate mai puţin elocvent reprezentată în acest an. (Menţionăm absenţa lui Victor Gaga, care finaliza monumentul de la Guruslău). Sectorul a fost susţinut în egală măsură de tineri şi vîrstnici. Dintre tineri s-au remarcat propunerile expresioniste ale lui Iosif Benedek, vigoarea ritmării, nota de personal din volumele construite de Constantin Grangure, elansarea decorativ-graţioasă a lucrării lui Ion Cinghiţă.
Un proiect ecvestru expus de Bála Szakats a relevat frumoase rezolvări de detalii, dar şi un uşor aer de artă de interior (pe acelaşi artist l-am reîntîlnit şi la arta decorativă cu două module de decoraţie murală). Stăpîn pe compoziţie şi material, Petru Jecza a expus un bronz, simbolizînd, poate uşor convenţional, ideea de jertfă. Au mai expus Dumitru Pălălău şi Octavian Maxim, mai vîrstnicii Andrei Gál, Ina Popescu, Andrei Orgonaş şi debutanţii Adrian Curcan şi Gheorghe Goidaci.
În sălile rezervate artei decorative (încă în faza de conturare la Timişoara) s-au remarcat Iulia Dinescu (ceramică — obiecte gîndite ca elemente estetice ambientale), Dorel Tulcan (un relief metalic, compus cu rafinament),

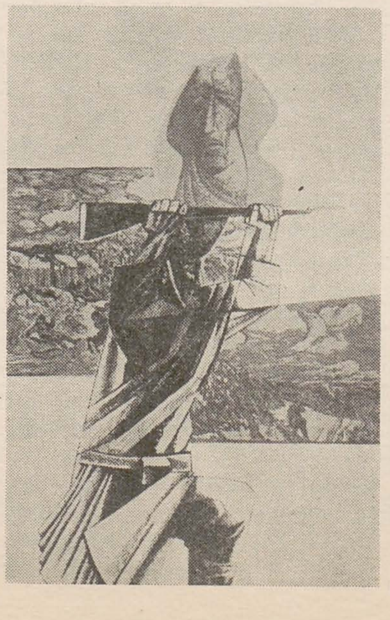


3. LEON VREME: *Ploaia*; 4. LIDIA CIOLAC: *Străbuni glorioşi*; 5. ROMUL NUŢIU: *Dacică*; 6. MAGDA KAZINCZY-VITÁLYOS: *Zbor*; 7. GABRIEL KAZINCZY: *Luptătorul*









Rodica Regep Banciu, Magda Kazinczy Vitályos, Clara Biró Jecza (toate cu tapiserie — în tehnici diferite), Elena Tulcan şi Dorina Petrone (cu obiecte funcţionale din sticlă).
Celelalte participări datorate lui Georgeta Marghidan, Thunde Toth Pàl şi Paula Köttinger au contribuit la conturarea unei premise pentru intensificarea activităţii în domeniul artelor decorative.
În ansamblu, cei 75 de participanţi la ultima ediţie a Salonului anual, prin contribuţia adusă, cantitativ şi valoric, au conturat o etapă în care comanda socială se justifică şi prin nivelul de cercetare şi realizare plastică.
CIPRIAN RADOVAN

Dans ce numéro:

La revue « Arta » vous présente les artistes roumains contemporains:

Adrian Popovici

p. 42
Né le 23 août 1943 à Jassy. Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1972). Détenteur de la bourse « Th. Aman » accordée par le Comité pour la culture et l'éducation socialiste de la Municipalité de Bucarest (1973—1975). Participe depuis 1972 aux Salons officiels ainsi qu'à d'autres expositions collectives et de groupe. Expositions personnelles à Bucarest (1972, 1974). Prend part au Symposium de sculpture de Măgura-Buzău (1972). Prix décerné par la section de critique de l'Union des arts plastiques de Roumanie (1975).

Dan Hatmanu

p. 44
Né le 31 octobre 1926 à Scobinți — Jassy. Études: Institut d'arts plastiques de Jassy (1950); Institut « I. E. Repin » de Léningrad (1963); Institut international d'études pédagogiques de Sèvres (1964). Détenteur de la bourse « N. Grigorescu » décernée par l'Académie roumaine (1960). Participe depuis 1948 aux Salons officiels ainsi qu'à d'autres expositions collectives et de groupe. Expositions personnelles: Bucarest (1956, 1963, 1965, 1973), Jassy (1965, 1976), Bacău (1965), Roman (1974), Suceava (1975), Léningrad (1963), Paris (1961), Ciudad de Mexico, Guanajuato (1975), New York (1976). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1952 — Sofia; 1955 — Varsovie; 1956 — Prague, Vienne; 1959 — Minsk, Belgrade, Budapest, Vienne; 1960 — Riga, Berlin, Bratislava, Prague; 1961 — Damas, Le Caire, Alexandrie, Athènes, Ankara, Istanboul, Paris, Moscou; 1962 — La Havane; 1974 — Scoplje, Tunis, La Havane, Berlin, Moscova, Le Caire, Damas, Alep, Téhéran; 1975 — Tokyo, Osaka, Leverkusen, Stuttgart; 1976 — Turku, Helsinki. Expositions internationales: Venise (Biennale de 1965), Moscou (Exposition des pays socialistes, 1958), Paris (Biennale des jeunes artistes, 1969), Barcelone (Concours « Joan Miró », 1974, 1975), Moscou, Berlin, Prague, Budapest, Sofia, Bucarest (« 30 années victorieuses », 1975, 1976, 1977).

Paul Erdös

p. 46
Né le 2 novembre 1976 à Satu-Mare. Études à Baia Mare (École libre de peinture de Baia Mare), Budapest et Paris (1934—1938). Dessinateur, graveur et illustrateur de livres. Débute en 1931. Expose à Paris (1938), Budapest (1943). Participe depuis 1947 aux Salons officiels ainsi qu'à d'autres manifestations collectives et de groupe.
Expositions personnelles: Bucarest (1954, 1965); Baia Mare (1957, 1961, 1966); Tîrgu Mureș, Brașov (1965); Sf. Gheorghe (1972); Exposition retrospective en 1976 à Satu Mare et Bucarest. Prend part aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1959 — Berlin, Leipzig, Budapest, Riga, Moscou, Ordjonikidze, Prague, Bratislava, Le Caire, Alexandrie; 1961 — Damas, Prague, Berlin, Vienne, Moscou, Varsovie, Athènes, Sofia: 1963 — Ankara; 1964 — Istanboul, Pékin, Phénian; 1976 — Londres; 1969 — Tunis; 1972 — La Havane; 1973 — lutphen; 1974 — Prague; 1975 — Moscou, Berlin, Hanoï. Exposition internationales: Moscou (1957); Lugano (1959); Venise (Biennale de 1961); Sao Paulo (Biennale de 1963); Moscou, Berlin, Prague, Bratislava, Budapest, Sofia, Bucarest (« 30 années victorieuses », 1975—1977). Prix et recompenses: Prix d'État (Bucarest, 1962); Maître émérite ès arts de la R.S. de Roumanie (1964).

Nicolae Krasovschi

p. 58
Né le 25 juin 1944 à Fetești-Ialomița. Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1968). Participe depuis 1968 aux Salons officiels ainsi qu'à d'autres manifestations collectives et de groupe. Expositions personnelles à Bucarest (1968, 1969, 1974). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1973 — Toulon; 1974 — Bremen; 1975 — Tokyo; 1976 — Athènes, Vienne. Expositions internationales: Concours international de dessin « Joan Miró » (Barcelone, 1974, 1975).

Lucia Teodorescu Maftei

p. 60
Née le 4 septembre 1940 à Ploiești. Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1968). Participe depuis 1964 aux Salons officiels ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Prend part aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1968 — Munich; 1969 — Tel Aviv, Beyrouth; 1970 — Moscou; 1972 — Budapest; 1973 — Belgrade, Prague, Bochum, Karlovy-Vary, Brno; 1976 — Athènes. Expositions internationales: Triennale de Milan (1968); Biennales de céramique (Vallauris, 1970, 1974); Budapest (1971); Exposition Quadriennale d'Erfurt (1974); Festival de Bromsgrove (1974). Participe aux symposium organisés à Medgidia (1971, 1972); Cluj-Napoca (1973); Bechyne — R.S.C. (1973); Sighișoara (1974). Prix: Grand Diplôme d'honneur attribué par la Biennale de Vallauris au groupe de participants roumains (1970).

Articles à signaler:

1877—1977 Centenaire de l'Indépendance

pp. 3—16
A l'occasion du centenaire de l'Indépendance de la Roumanie, l'un des plus importants événements de la vie sociale, politique et culturele de l'année 1977 dans notre pays — nous publions dans le présent numéro de notre revue un recueil de textes et d'images qui revèlent la présence, toujours actuelle, de la guerre d'Indépendance et de son anniversaire dans la conscience des artistes roumains contemporains: l'article intitulé *L'histoire de la patrie et la peinture* est dû au prof. Virgil Cândea; le peintre Grigorescu Ion évoque la participation des artistes roumains à cette campagne *(Artistes sur le champ de bataille);* sont présentées ensuite des images du « chantier » contemporain de création (projets du monument de l'Indépendance, peintures) ainsi qu'une anthologie de textes classiques.

L'église de Străoane

(arch. P. E. Miclescu)
p. 21
Relevant la valeur historique, ethnographique symbolique et artistique de cette église en bois située dans la zone de Vrancea, l'architecte P. E. Miclescu propose son intégration dans le circuit des oeuvres architectoniques caractéristiques roumaines.

Pallady. Essay d'analyse quantitative

(dr. Dan Cristian Popescu)
p. 25
Le dr. Dan Cristian Popescu aborde la création du grand peintre roumain selon la méthode statistique-mathématique. Les recherches entreprises relèvent d'une part la particularité de cette méthode dans l'analyse formelle de l'objet d'art; d'autre part elles mettent en évidence les modalités de l'artiste de résoudre les rapports entre le motif et la surface du tableau.

Sculpteurs allemands

(Amelia Pavel)
p. 28
Ouverte au mois d'octobre 1976 à Bucarest (Musée d'art de la R.S. de Roumanie), l'exposition « Sculpteurs allemands (1900—1933) » organisée par le Musée Wilhelm-Lehmbruck de Duisbourg, est présentée à nos lecteurs par le critique d'art Amelia Pavel.

In memoriam André Malraux

p. 33
Dédié à la mémoire de l'illustre écrivain, essayiste et critique d'art que fut André Malraux, l'article de Iulian Mereuță est accompagné d'une brève présentation du volume « L'Iréel », dont, en traduction de Irina Fortunescu, nous publions des extraits du chapitre V (Rome).

Irina Codreanu — Souvenirs

(Horia Horșia)
p. 37
Résidant à Paris, le sculpteur d'origine roumaine Irina Codreanu a fait récemment un séjour en Roumanie; dans l'interview recueillie à cette occasion par le critique d'art Horia Horșia, Irina Codreanu évoque certains moments de sa biographie artistique en se rapportant notamment à Constantin Brancusi, dans l'atelier duquel elle travailla à ses débuts.

Les relations entre les arts

(Titus Mocanu)
p. 39
Le professeur Titus Mocanu examine dans son article les rapports existant entre les arts sur deux niveaux. Dans un premier sens l'auteur s'occupe des relations entre les principales espèces du phénomène artistique; la musique, la littérature et les arts visuels. Dans ce domaine il signale l'existence de certaines distances variables entre les significations textuelles et le monde des signes. Comme suite, l'idée de synthèse artistique ne peut englober la sphère du texte, mais seulement celle des symboles. Le problème se pose autrement dans le cas des arts visuels où une synthèse s'avère possible même au niveau du texte dans la perspective du devenir ultérieur des formes de la culture.

La persistance des valeurs humanistes et l'avenir de l'art

(Victor Ernest Mașek)
p. 48
Publiée sous la rubrique « Hypothèses », l'étude de l'essayiste Victor Ernest Mașek relève la nécessité « de souligner ce besoin vital de l'homme, qui est celui de conserver — avec l'appui de l'art — sa capacité de réaction émotionnelle vis-à-vis de la réalité et par cela même, cette „bi-dimension" qui le caractérise ».

Art-costume

p. 51
La suite d'articles groupés sous le titre *Art-Costume* débute par un text introductif traitant des relations des artistes avec la mode, du à Mihai Drișcu, suivi de l'étude de l'historien d'art Adina Nanu, intitulée *Le langage artistqiue du costume;* le peintre Grigorescu Ion présente une série d'images photographiques de costumes militaires prises pendant la guerre d'Indépendance (1877—1878) par Carol Popp de Szathmary; enfin le dr. Olga Horșia aborde dans son article *(Tradition et modernité)* les possibilités d'utiliser les éléments du costume populaire (motifs décoratifs, coupe etc.) comme source d'inspiration pour les créations vestimentaires modernes.

Itinéraire: Cluj-Napoca

(un montage de Mihai Drișcu)
pp. 62—72
La rubrique *Itinéraire* — consacrée dans le présent numéro de notre revue à la vie artistique de Cluj-Napoca, le plus important centre culturel de la Roumanie après la capitale—est due à Mihai Drișcu; elle comporte un entretien avec Ana Lupaș, présidente de la Filiale U.A.P. de Cluj-Napoca; la chronique des expositions: l'Exposition départementale de peinture et de sculpture; l'exposition départementale d'art graphique (auteur: Adriana Maxa); le Salon d'hiver des médecins de la R.S. de Roumanie; enfin la présentation de quelques artistes membres de la Filiale U.A.P. Cluj-Napoca: Ludovic Bardocz (graphiste), Zoe Vida Porumb (artiste décorateur), Andonis Papadopoulos, Ion Mitrea, Antal Andor Fülöp (peintres).